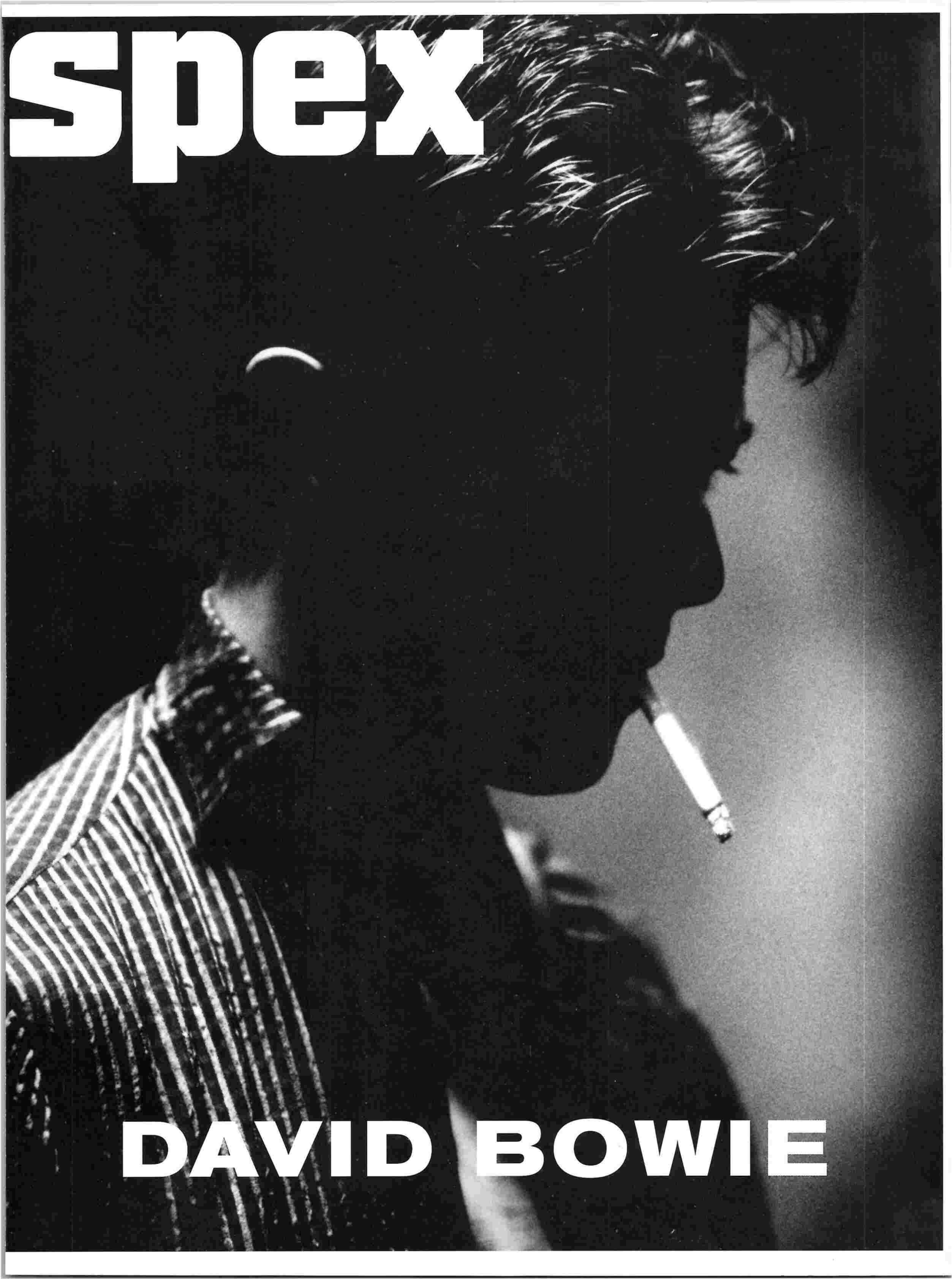
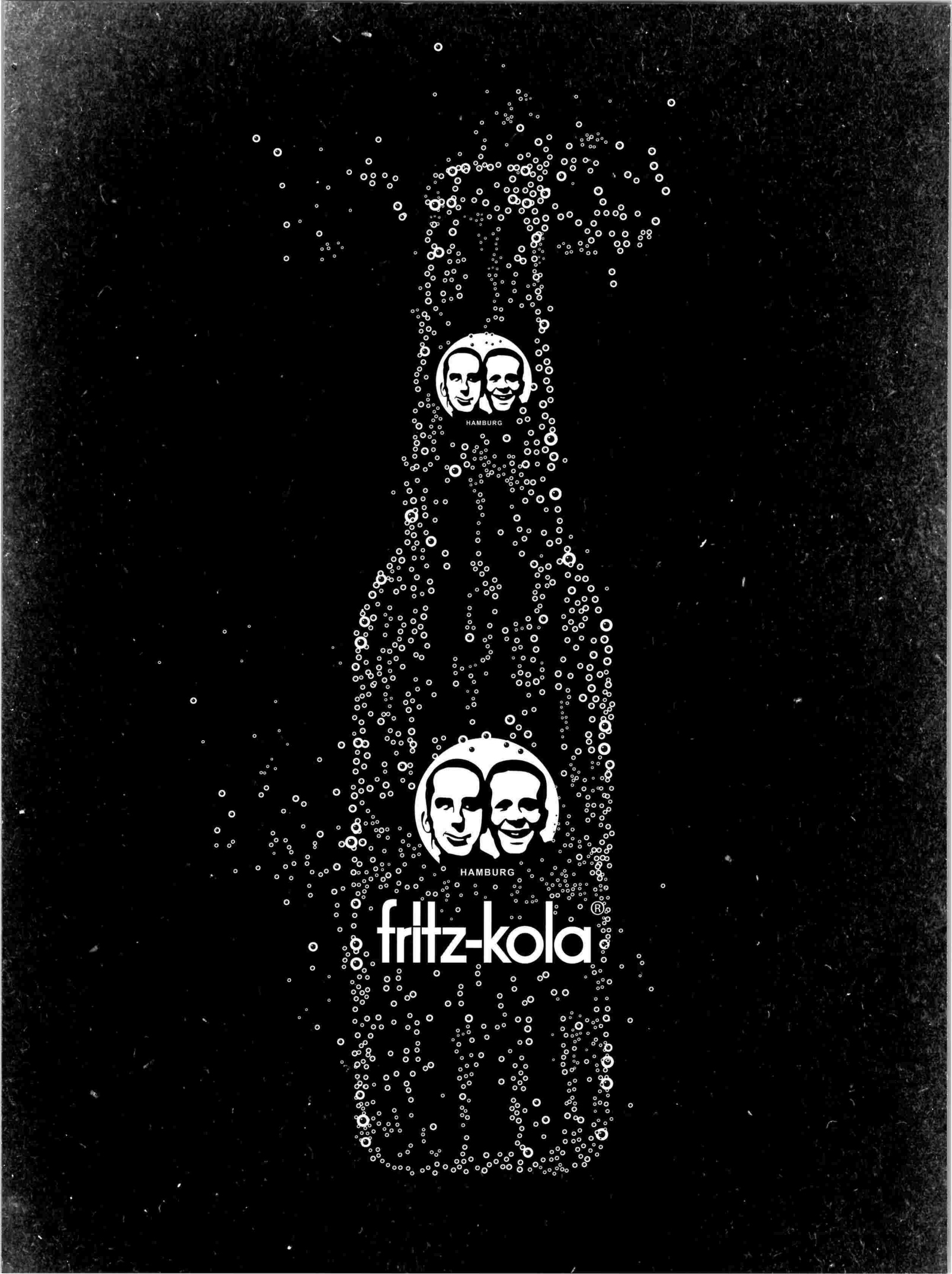
spex



DAVID BOWIE


HAMBURG
HAMBURG
fritz-kola®

ALLES IM GRIFF!

Überhaupt kein Problem! Volle Kontrolle! Vielleicht kennen Sie dieses Gefühl, liebe Leserinnen und Leser, wenn solche Autosuggestionsmantras immer wieder durch die Nervenbahnen kreisen. Und wenn man genau weiß, dass die Kein-Grund-zur-Aufregung-Floskeln nur eines verraten: dass nichts unter Kontrolle ist und es einen ziemlich sicher von jetzt auf gleich in die Horizontale haut.

Es passiert nicht oft, dass Nachrufe für gleich zwei Künstler verfasst werden müssen, während das Heft mit ihrem letzten Interview und der Besprechung ihrer letzten Platte noch druckfrisch am Kiosk liegt. Aber es wird in Zukunft öfter passieren. In unserer Jahresrückblicksausgabe sprach Lemmy Kilmister noch souverän über Krieg und LSD, wenige Wochen später trat er ab. Schon fünf Jahre zuvor hatte er in SPEX erklärt: »Hendrix war so etwas wie ein Held für mich. Nicht zuletzt, weil er rechtzeitig starb. Zu wissen, wann man abtritt – auch das macht für mich einen Helden aus.« Die Titelzeile der damaligen Ausgabe N° 331 war: Hallo, Jenseits!

Wir wollen diesmal keine alten Heldengeschichten auspacken, aber doch einen Blick darauf werfen, wie der Tod vor Jahrzehnten und Jahrhunderten Eingang in die Kunst fand, und vor allem erkunden, wie mit dem Sterben im Pop umgegangen wird, wenn die Protagonisten der Jugendkulturrevolutionen nach und nach verschwinden. Zola Jesus, Holger Hiller, Soap & Skin und Dietmar Dath beschäftigen sich in der Titelstrecke dieser Ausgabe mit dem Vermächtnis von David Bowie und den Fragen, die sein Tod aufwirft. Kann man sich trotz allem freuen über das unheimliche Timing und die Kontrolle, mit der Bowie den eigenen Abgang in ein mediales Ereignis verwandelt hat? Was bleibt, wenn ein Künstler, der seit jeher mit dem Drüben kokettiert hat, sich tatsächlich verabschiedet? Wie umgehen mit der Transitzone zwischen hier und dort?

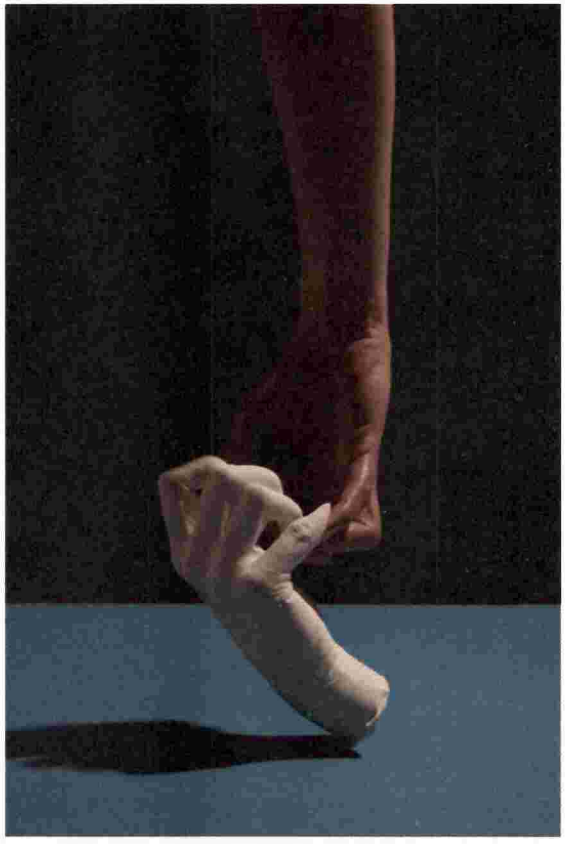


Foto Johanna Klein & Christoph Gabriel

Pardon, ich vergaß: Das neue *wording* für »Transitzone« ist seit kurzem »flexible Kontingente«, eine dieser aktuellen Selbstbelügungsfloskeln. Alles im Griff – man verzeihe den Kalauer, aber Sie verstehen so langsam, woher das eingangs beschriebene Gefühl rührt – hatten zum Jahreswechsel auch die in Köln zusammengekommenen Sexisten und Polizisten sowie die wochenlang so differenziert über die Ereignisse berichtende Medienlandschaft. Mithu Sanyal stellt dazu in dieser Ausgabe einiges klar. Sehr *en vogue* ist auch die volle Einlasskontrolle, ob in Freiburger Lokalen oder an EU-Binnengrenzen. Wer dabei das Konzept Totalumzäunung nicht sicher genug findet, für den gibt es ein todsicheres neues: Schusswaffengebrauch.

Mit dieser Ausgabe verabschieden wir also jede Vernunft, den Kontrollwahn und einen der wichtigsten Akteure der Popkultur. Und wir trennen uns schweren Herzens auch von zwei ikonischen SPEX-Rubriken. In seiner Kolumne Direct Cuts macht Holger Klein nach vielen Jahren, in denen er über Neuigkeiten aus der Welt der Clubmusik berichtete, das Putzlicht an und spielt zum Ende der Nacht wehmütige Synthesizerklänge. Ebenfalls ein letztes Mal behandelt Drehli Robnik in dieser Ausgabe jene besonders eindrücklichen Bilder, die die Welt bewegten, und blickt im Abspann seiner Filmkolumne in: ein Loch. Wir freuen uns sehr, dass Klein und Robnik dem Magazin als Autoren erhalten bleiben.

Ein weiterer Fall von unheimlichem Timing: Torsten Groß, der vermutlich größte Bowie-Fan unter dem schwarzen Sternenhimmel, hat die SPEX-Redaktion, die er knapp vier Jahre lang leitete, nur wenige Tage vor dem Tod seines Helden verlassen, um sich neuen Herausforderungen zu stellen. Wir wünschen ihm dabei ein gerüttelt Maß an Kontrollverlust und nur das Beste.

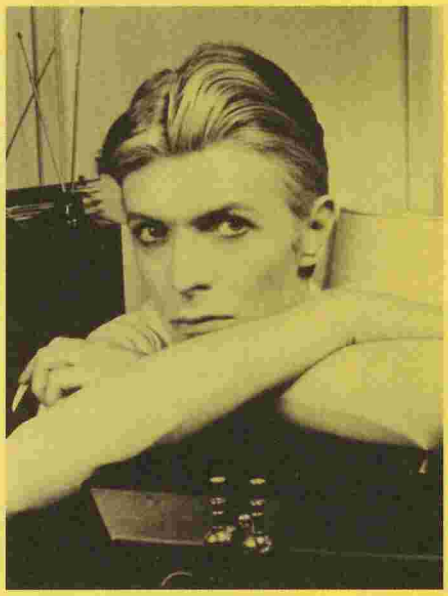
Und Ihnen viele erhellende Momente mit dieser Ausgabe!

Arno Raffeiner

9 REAKTIONEN
SPEX in Liebesbriefen, Kommentaren, Schimpftiraden

12 EINKLANG

CHASTITY BELT, *ETERNAUTA*, E.S. MAYORGA, ADIA VICTORIA, LAFAWNDAH, MAURICE LOUCA, KIRAN LEONARD, VERA DREBUSCH



22 TITEL

DAVID BOWIE POP UND TOD

25 **BOWIE UND DAS CHAOS**
Text: Zola Jesus

26 **BOWIE UND DIE MELANCHOLIE**
Text: Holger Hiller

28 **WAHLVERWANDTSCHAFTEN N° 14 SOAP & SKIN VS. DIETMAR DATH**
Text: Klaus Walter

34 **TOTENTÄNZER DIE KUNST, DAS STERBEN ZU ERTRAGEN**
Text: Fiona McGovern

MUSIK

38 **BIG UPS DER STURM VOR DER RUHE**
Text: Hendrik Otremba

42 **PUSHA T DER UNVERWUNDBARE**
Text: Daniel Gerhardt

46 **DRANGSAL VERGIB DEN GESCHWÄRZTEN SEELEN!**
Text: Thomas Vorreyer

52 **SHORBANOOR DAS TROMMELFELL EINER GANZEN STADT**
Text: Farhad Mirza

54 **NEUE MEISTER ALLES AUSSER KRISENRAUSCHEN**
Text: Dennis Pohl

60 **VORSPIEL FÜR JOCHEN DISTELMEYER**
Text: Aram Lintzel

Titel Getty Images / Moviepix **Abo-Titel** Kevin Cummins

jetztmusikfestival.de

Jetztmusik Festival 2016
Fr. 08 — Sa. 16.04.

Ron Morelli Live
Grandbrothers
Martin Kohlstedt
Hudrco S
Federico Albanese
Karen Gwyer
Aïsha Devi
Lena Willikens
Sarah Szczesny
Oliver Nafenbauer
Barnt
Gola Sou
Edition Fieber
Anthony Naples
Schmotts
...

STADTMANNHEIM²

CLUSTERMANAGEMENT MUSIKWIRTSCHAFT

spex

KOLUMNEN

45 **DER ROTE PLANET**
Text: Robert Misik

50 **WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 10**
WIR GEGEN DIE UND FÜR ALLE, DIE SO SIND WIE WIR!
Text: Kerstin Grether

59 **POFALTE**
Text: Holger in't Veld

65 **TAXI FÜR RÜTZEL**
Text: Anja Rützel

GESELLSCHAFT

66 **TANZ MICH NICHT AN!**
Text: Mithu Sanyal

FILM

68 **BASED ON A TRUE STORY**
ELEND BLEIBT ELEND
Text: Alexis Waltz

72 **BOB ODENKIRK**
»ICH HABE GELERNT, DASS MAN ÜBERLEBT«
Text: Patrick Heidmann

74 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Text: Drehli Robnik

MODE

76 **BERNHARD WILLHELM**
»EINE BANANE MACHT WAHRSCHEINLICH GLÜCKLICH«
Text: Agata Waleczek

LITERATUR

81 **20 JAHRE *UNENDLICHER SPASS***
MEHR BUCH GEHT NICHT
Text: Gerald Lind

KRITIKEN

84 Album der Ausgabe:
IGGY POP *POST POP DEPRESSION*
Text: Daniel Gerhardt

86 Rezensionen zu:
FATIMA AL QADIRI, MOODYMANN, NICK CAVE, ENNIO MORRICONE, UNDERWORLD, PRIMAL SCREAM, MODERAT, IRMIN SCHMIDT, SARAH NEUFELD, *TRUMBO* U. V. A.

PERSPEKTIVE

104 **FETISCH OHNE KÖRPER**
»ES GIBT NUR DICH UND MICH«
Text: Kristoffer Cornils & Sonja Matuszczyk

110 SPEX PRÄSENTIERT

112 IMPRESSUM

WE DELIVER THE GOODS.

Big Ups

Before A Million Universes
CD/LP (Tough Love)

10.04.16 Köln, MTC
14.04.16 München, Kranhalle
16.04.16 Hamburg, Molotow
18.04.16 Berlin, Cassiopeia

Damien Jurado

Visions Of Us On The Land
CD/LP (Secretly Canadian)

20.04.2016 Berlin, Columbia Theater
21.04.2016 Hamburg, Uebel & Gefaehrlich
28.04.2016 Köln, Stadtgarten

CHOIR OF YOUNG BELIEVERS

Grasque
CD/LP (Ghostly International)

11.04.2016 Bielefeld, Forum
12.04.2016 Hamburg, Aalhaus
13.04.2016 Berlin, Kantine am Berghain

JOHN CARPENTER

Lost Themes II
CD/LP (Sacred Bones)

the thermals

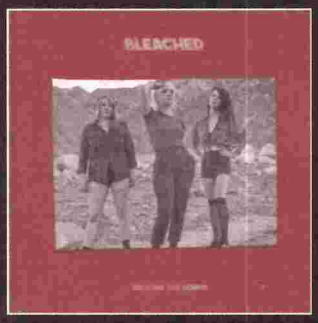
We Disappear
CD/LP (Saddle Creek)

MIKE & THE MELVINS

Three Men And A Baby
CD/LP (Sub Pop)

SO PITTED

neo
CD/LP (Sub Pop)



BLEACHED

Welcome The Worms
CD/LP (Dead Oceans)

CULLEN OMORI

New Misery
CD/LP (Sub Pop)

K-X-P

III Part II
CD/LP (Svart)

CARGO RECORDS

www.cargo-records.de

HOLGER HILLER

1956 in Hamburg in Arbeiterverhältnissen geboren, sozialisierte Holger Hiller sich mit The Velvet Underground, machte eine Ausbildung als Musiktherapeut und studierte Kunst. Er wurde 1981 Sänger der Gruppe Palais Schaumburg und zog nach London, wo er eng mit Mute Records zusammenarbeitete. Hiller, der sich ungern auf ein bestimmtes Feld festlegt, komponierte Musik für die Werbe- und Modebranche, war als Sprachlehrer aktiv, machte Solo-Alben und Live-Auftritte, betätigte sich als Videoregisseur und Filmeditor, kooperierte mit visuellen Künstlern und schrieb Texte, zum Beispiel über die Melancholie bei David Bowie.

Text: Bowie und die Melancholie, Seite 26

ZOLA JESUS

Nika Roza Danilova wuchs als Kind russischer Eltern auf dem Land in Wisconsin auf, wo sie dank der Jagdroutinen ihres Vaters (inklusive vom Baum hängenden Rehköpfen) früh an den Geist des Goth herangeführt wurde. Auf Experimente mit Oper und Rockmusik folgten die Wahl ihres Bühnennamens Zola Jesus, Kollaborationen mit beispielsweise Burial Hex, M83 und J.G. Thirlwell und inzwischen fünf Alben. Die gelernte Opernsängerin kennt sich mit großen Auftritten aus. Für die aktuelle Ausgabe der SPEX hat sie deshalb über Inszenierung bei David Bowie nachgedacht.

Text: Bowie und das Chaos, Seite 25

GERALD LIND

In seinem literarischen Debüt *Zerstörung* gab sich Gerald Lind als bester Freund von David Foster Wallace aus. Er traut sich deshalb die Aussage zu, dass Foster Wallace für SPEX geschrieben hätte, wäre er nicht Amerikaner und der deutschen Sprache mächtig gewesen. In Linds im Juni erscheinendem neuen Roman *Lumbers Reise* hat zwar Foster Wallace keine Gastrolle, dafür gibt es Ökoterroristen, New-Age-Gurus und einen weißen Hasen. Abseits seiner Schreibprojekte treibt sich der Autor von Graz aus an all den Orten herum, an die es ihn nach Studienjahren in Wien und Edinburgh verschlagen hat, unter anderem dem Uni- und Hochschulbetrieb.

Text: 20 Jahre *Unendlicher Spaß*, Seite 81

NEUES VON UNSEREN AUTOR*INNEN

Kerstin und Sandra Grether
#BerühmteFrauen
Bohemian Strawberry

»Gegen die Ignoranz im männerdominierten deutschen Musikgeschäft, das immer wieder behauptet, authentische Musik von Frauen lasse sich nicht verkaufen oder würde es schlichtweg nicht geben«, haben die Grether-Schwestern das *all female* Label Bohemian Strawberry gegründet. Damit der Strom großer Frauen nicht abreißt, haben die beiden außerdem Texte für den aktuellen »Berühmte Frauen«-Kalender (Suhrkamp) verfasst und gehen im Frühjahr mit ihrer Band Doctorella auf Tour. Termine unter doctorella.de.

Robert Misik
Kaputtalismus
Aufbau-Verlag

Betr. (Bald) Tote, denen wir keine Träne nachweinen werden: »Unsere Gesellschaftsform ist am Ende, es genügt nicht mehr, mit Umverteilung gegenzusteuern. Das gesamte System muss neu gedacht werden«, sagt SPEX-Kolumnist Robert Misik. In seinem neuen Buch, das im Februar erscheint, skizziert er ein mögliches Ende des Kapitalismus. Der papiergewordene Warnruf *Kaputtalismus* gefällt übrigens auch Yanis Varoufakis.

Florian Sievers
Pop 16
28.04. – 01.05., Berlin, HKW

100 Jahre Popmusik! Gemeinsam mit Detlef Diederichsen hat Florian Sievers ein Festival im Haus der Kulturen der Welt ins Leben gerufen. Bei Pop 16 geht es um die populären Musiken der Welt vor 100 Jahren – und wie sie durch das Aufkommen der Aufnahmetechnologien verändert wurden und erstmals um den Planeten reisten. »Die ersten Namen werden bald veröffentlicht. Es sind ein paar bekannte dabei«, sagt der SPEX-Autor. Wir sind gespannt!

Illustrationen Patrick Klose

REAKTIONEN

SPEX IN LIEBESBRIEFEN, KOMMENTAREN, SCHIMPFTIRADEN

Betr.: David Bowie (1)
Er war immer da, hat einen durch viele Phasen begleitet. Ohne *Scary Monsters* wäre ich versauert in der Provinz, hätte ich die Pubertät nicht ausgehalten. Einiges war schrecklich kommerziell, doch stets hat er überrascht. Er wird weiterhin immer da sein, er ist unsterblich, er war seiner Zeit voraus.

FRANK PAULUS AUF FACEBOOK – 11.01.2016

Betr.: David Bowie (2)
Das mit dem Chamäleon habe ich nie kapiert. War wahrscheinlich der Unbeholfenheit der Provinzfeuilletonisten geschuldet.

AXEL KILLMANN AUF FACEBOOK – 12.01.2016

Betr.: David Bowie (3)
Blues zu »Sorrow« getanzt, abgerockt zu »Rebel Rebel« und »Jean Genie«. Ich konnte nicht alles mögen, was er gemacht hat, dazu war die Bandbreite zu groß. Aber gerade das zeichnet heutzutage einen großen Musiker aus: neuen Trends nicht nur zu folgen, sondern sie zu prägen.

WOLLE MÜTZCHEN AUF FACEBOOK – 11.01.2016

Betr.: Killt Streamingdienst den Plattenstar? (1)
Lieber Herr Kowalski, ich kenne Sie nicht und entdeckte eine mich sehr glücklich machende Seelenverwandtschaft. Auch ich, inzwischen über 55 Jahre alt, habe Musik in und auf allen erdenklichen Medien gesucht und gefunden. (…) iTunes eröffnete Musikwelten, in die man tauchen konnte, aber das Geld begrenzte diese dann doch. Und jetzt die Streamingdienste. Ich sehe in ihnen eine weitere Möglichkeit, in neue Universen einzutauchen und schöne Musik zu entdecken. Und wie Sie beschreiben, schöne Musik je nach Gefühl zu suchen, zu finden, über sie zu verfügen – einmalig. Ich erkenne mich wieder und freue mich, nicht allein einzutauchen.

BERND NANTKE PER E-MAIL – 24.01.2016

Betr.: Killt Streamingdienst den Plattenstar? (2)
Früher hat nur die erlesene Gruppe der CD-Käufer überhaupt die Möglichkeit gehabt, ein Stück Musik zu hören. Wenn dieses Stück nicht im Radio lief (was nur 0,00000000001% der veröffentlichten Musik überhaupt glückte), hat sie praktisch nicht existiert. Früher wurde fast jede CD nach drei Monaten aus dem Sortiment der WOMs und FNACs entfernt und war damit tot. Mit der wachsenden Spotify-Gemeinde kann man fast jede Musik für immer hören. Das führt dazu, dass a) ein Song nicht nur drei Monate verfügbar ist, b) dass er statt einmal unendlich oft bezahlt wird und damit auch unendlich lang Tantiemen für den Künstler ausschütten kann und c) auch »alternative« Musik von den »Massen« konsumiert werden kann – also auch der Massengeschmack tendenziell besser wird. (…) *Come on* – wer Musik liebt, muss Spotify lieben. Und wer Musik aus Liebe zur Musik macht, auch.

MATHIAS »MUNK« MODICA AUF FACEBOOK – 14.12.2015

Betr.: Killt Streamingdienst den Plattenstar? (3)
Mir tun die Musiker leid. Sie stecken viel Liebe und Energie in ihre Musik. (…) Sie brauchen aber auch Geld, um ihr Leben zu bestreiten. Klar können sie [durch Streamingdienste] eventuell-vielleicht-womöglich neue Fans gewinnen. Aber wie viele sind es, die dann auch zu den Konzerten gehen, sich nicht wegen der Eintrittspreise aufregen oder mal eine CD kaufen?

CARMEN LENK AUF FACEBOOK – 29.12.2015

Betr.: *The Hateful Eight*
The Hateful Eight splittet sich in zwei extrem unterschiedliche Teile auf: den textlastigen Eineinhalbstünder vor und den Massakerteil nach der Pause. Wie sie inhaltlich verbunden sind, ist einfach. Wie sie dramaturgisch zusammenpassen, bleibt aber ein Rätsel.

DANIEL LORENZI AUF FACEBOOK – 25.01.2016

Betr.: *The Big Short*
Man könnte aus diesem Film lernen, dass man, wenn man schon Fisch essen muss, wenigstens den Fischeintopf nimmt, damit die alte Ware nicht weggeworfen wird. Ihr elenden Filetfresser!

MAX BECKMANN AUF FACEBOOK – 15.01.2016

Betr.: *The Revenant*
Die Kamera hat wahnsinnig gute Bilder eingefangen, aber die Story des Films ist doch ziemlich flach. So ziehen sich die mehr als zwei Stunden irgendwann sehr in die Länge.

VIVIEN HERZOG AUF FACEBOOK – 07.01.2016

Betr.: Lemmy
Mann, war der robust!

VOLKER FRIEDRICH AUF FACEBOOK – 10.01.2016

Betr.: Pisse
Pisse ist die beste Band – der Vergleich mit Schnipo Schranke aber etwas bemüht, liebe SPEX.

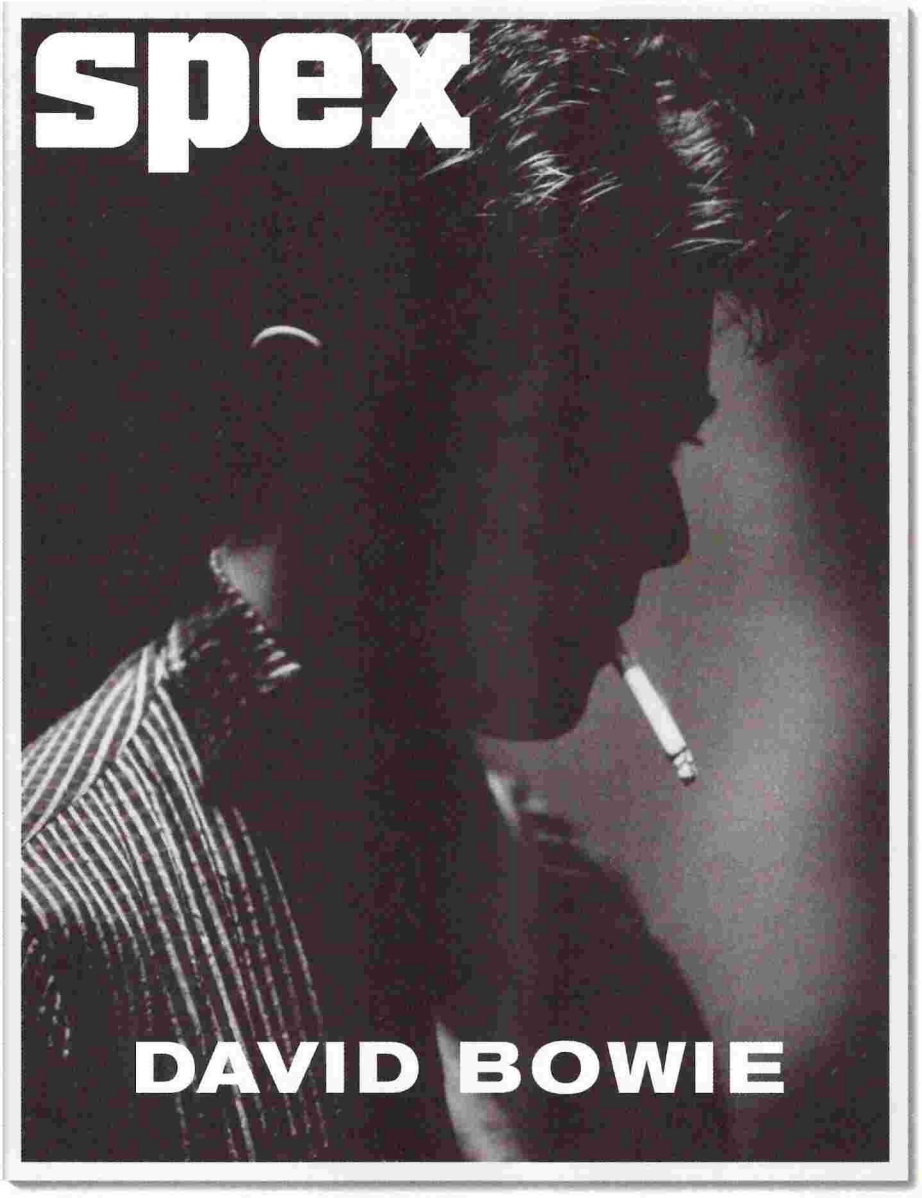
@POQUITO_A_POCO AUF TWITTER – 06.01.2016

Betr.: Scheiße
Die SPEX ist schon seit Jahren von oben bis unten vollgeschissen mit sozialdemokratischer Hippiescheiße.

@LYZISWELT AUF TWITTER – 02.01.2016

Reaktionen bitte per E-Mail an:
leserbriefe@spex.de
Oder per Post an:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

SPEX ABO



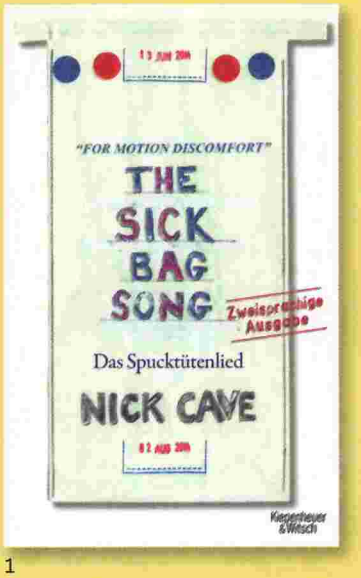
Das Abo-Cover dieser Ausgabe:
David Bowie - fotografiert von Kevin Cummins

JEDE AUSGABE MIT SPEXKLUSIVEM ABO-COVER

SPEX VERPASST?
ÜBER 100 AUSGABEN IM PIRANHA-MEDIA-SHOP
VERSANDKOSTENFREI NACHBESTELLBAR:
SHOP.PMEDIA.DE

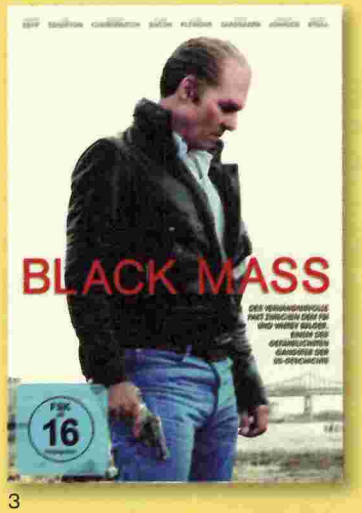
PRÄMIEN

1 JAHR / 6 HEFTE
NUR 30 EURO*



1

2



3

4

5

6

NICK CAVE (1)
THE SICK BAG SONG. DAS SPUCKTÜTENLIED
Kiepenheuer & Witsch – Buch

Um sich die Zeit im Flugzeug zu vertreiben, schreibt Nick Cave Tagebuch auf Kotztüten. Nun liegt eine zweisprachige Fassung der Gedanken vor, die ihm während einer US-Tour vor zwei Jahren hochkamen.

JOCHEN DISTELMEYER (2)
SONGS FROM THE BOTTOM VOL. 1
Four Music / Sony – CD

Jochens Liederbuch: Distelmeyer covert Radiohead, Britney Spears und das meiste dazwischen.

SCOTT COOPER (3)
BLACK MASS
Warner Home Video – Blu-ray oder DVD

Johnny Depp mal wieder als Halbglatze: In *Black Mass* (ab 18.02. erhältlich) spielt er eine eisige Version des Bostoner Mafiapaten und Polizeiinformanten James Bulger.

TA-NEHISI COATES (4)
ZWISCHEN MIR UND DER WELT
Hanser – Buch

Überleben in den USA: Ta-Nehisi Coates' persönlich gefärbte Beobachtungen zu *race* und *society* sind eine Kampfschrift gegen Amerikas weißeste Tagträume.

2 JAHRE / 12 HEFTE
NUR 60 EURO**

HÉCTOR GERMÁN OESTERHELD & FRANCISCO SOLANO LÓPEZ (5)
ETERNAUTA
Avant-Verlag – Buch

Schinken des Monats: Die deutsche Erstausgabe dieser Science-Fiction-Parabel auf die Jahre der argentinischen Militärdiktatur erstreckt sich über knapp 400 Seiten und zehnmal so viele Zeichnungen.

FATIMA AL QADIRI (6)
BRUTE
Hyperdub / Cargo – Vinyl-LP oder CD

Unterwegs im Namen des Unwohlseins: SPEX-Star Fatima Al Qadiri spielt auf ihrem neuen Album wieder einen spooky Electro-Pop der Heimsuchungen und Vorahnungen.

Jeder, der SPEX abonniert, kann als Aboprämie - nur solange der Vorrat reicht - zwischen diesen Produkten wählen. Weitere Prämien stehen auf shop.pmedia.de zur Auswahl. Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird - auch nur solange der Vorrat reicht - eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 30 Euro / Ausland 42 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 60 Euro / Ausland 84 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@pmedia.de
Tel: 030.695 36 - 113 Fax: 030.695 36 - 114 (Mo-Fr / 10-18 Uhr)

Chastity Belt

TROTZDEM WEITERKOTZEN

Text Jennifer Beck

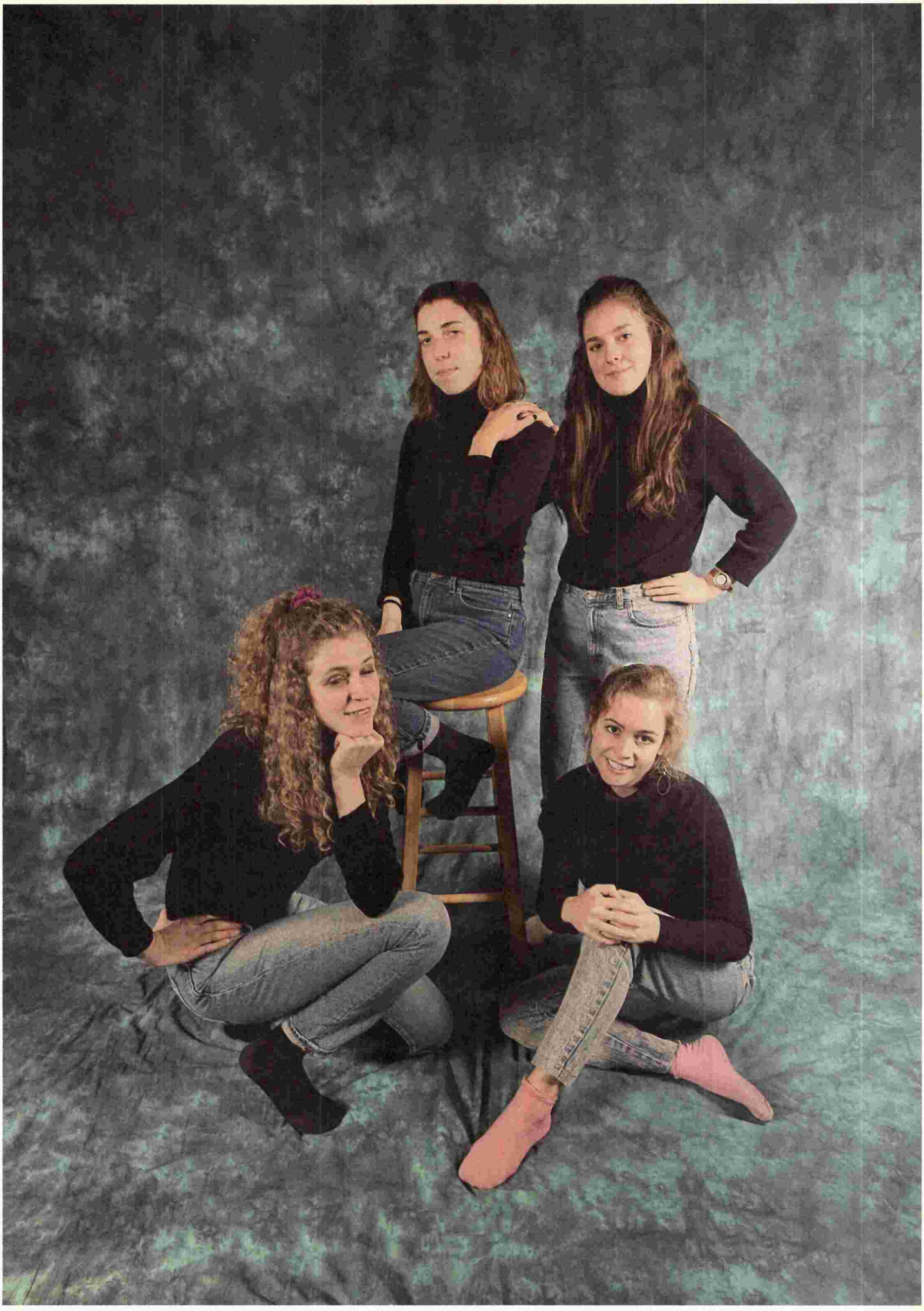
Gretchen Grimm hat keine Ahnung, wie sie hier gelandet ist. Wichtig ist nur, *dass* sie hier gelandet ist. Die 25-Jährige bürstet die Becken bei Chastity Belt, einer Post-Party-Partyband aus Seattle, deren Sound ein Echo der Riot-Grrrl-Bewegung sein könnte und der heutigen Zeit somit um 25 Jahre hinterherhinkt. Grimm weiß auch nicht, warum. Sie glaubt an Bier, nicht an Erklärungen, und sie gibt vor, noch nie Kathleen Hanna gehört zu haben, weil sie noch nie *von* Kathleen Hanna gehört hat. Wie kommt es dann, dass sie und ihre College-Kolleginnen den Eindruck machen, sie hätten nie etwas anderes getan? »Einfach so passiert«, sagt Grimm. Ihre Täuschungsmanöver rasseln durch den Realitätscheck. Denn Zufall spielt keine Rolle im Musikbusiness. Sonst wären seit dem Bikini-Kill-Manifest *Revolution Girl Style Now!* sicher schon einige Frauenbands mehr einfach so passiert.

»Klar, Punk.« Aber Studieren sei eben auch wichtig, glaubt Grimm. Und klar, sie ist wegen Grunge nach Seattle gezogen, und weil das mal *riot* war. »Aber eigentlich, weil es nicht weit von der Uni entfernt lag und eine Freundin der Schwester unserer Bassistin dort den ersten Gig von Chastity Belt organisiert hat.« *Just happened.* Wie der Feminismus, der in der vordergründig sorgenfreien Rockmusik der Band anklingt. Nicht mal der größte Märchenonkel würde erzählen, dass der Keuschheitsgürtel in Steak-Form, der auf einem Promobild vor der Vagina von Sängerin Julia Shapiro baumelt, einfach zufällig dort baumelte, als der Fotograf den Auslöser drückte. Grimm zieht diese Version trotzdem durch. Naiv ist sie nicht, wir kennen ihre Lieder. Aber vielleicht gehört immerhin das mit dem Hashtag #CoolSlut, unter dem tausende Mädchen inspiriert vom gleichnamigen Song auf dem aktuellen Chastity-Album *Time To Go Home* gegen Slutshaming mobil machen, tatsächlich zum unverhofften Teil der Geschichte.

Sind Chastity Belt also eine Band, die auch millionentauglichen R'n'B machen könnte, wenn ihr die Gitarrenmusik nicht einfach so passiert wäre? »Das ist zu simpel«, sagt Grimm – um dann zu erklären, warum sie dennoch empfänglich ist für die Botschaften der Chartspop-Größten. »Ich bin als weißes Mädchen mit der uncoolsten Musik im uncoolsten Ort von ganz Michigan aufgewachsen. Und ich habe Hörsäle von innen gesehen. Natürlich bin ich also privilegiert. Die meisten Leute haben aber noch nie von Gleichberechtigung gehört. Wenn Beyoncé denen eintrichtert, dass Feminismus eine coole Sache ist, darf sie das auch im Bikini tun.«

Der Zweck heiligt die Mittel? *Time To Go Home* beweist, dass es auch andersherum geht. Die Platte ist das »Sixteen Going On Seventeen« vierer Dauerdurstiger, die Männern zunächst aus Promille- statt aus Protestgründen in den Schoß kotzten. Bis sie ausnüchterten – und es trotzdem weiter taten. 60 Jahre nach der *Sound-Of-Music*-Weisheit »Your life, little girl, is an empty page / That men will want to write on« ist der nächste fiese Typ bei Chastity Belt »just another man trying to teach me something«. Nicht mehr im *Shit-happens*-Duktus ihres Debüts *No Regerts*. Ab jetzt wird hart gezweifelt: »Is it cool not to care?« Weil eben nichts einfach so passiert. Und Chastity Belt am Ende mehr Beyoncé sind als gedacht. Selbst wenn Gretchen Grimm keine Ahnung hat, wie ihrer Band das passiert ist.

CHASTITY BELT
TIME TO GO HOME
HARDLY ART / CARGO



Mütter, sperrt eure Söhne ein! Chastity Belt um Gretchen Grimm (hinten rechts)

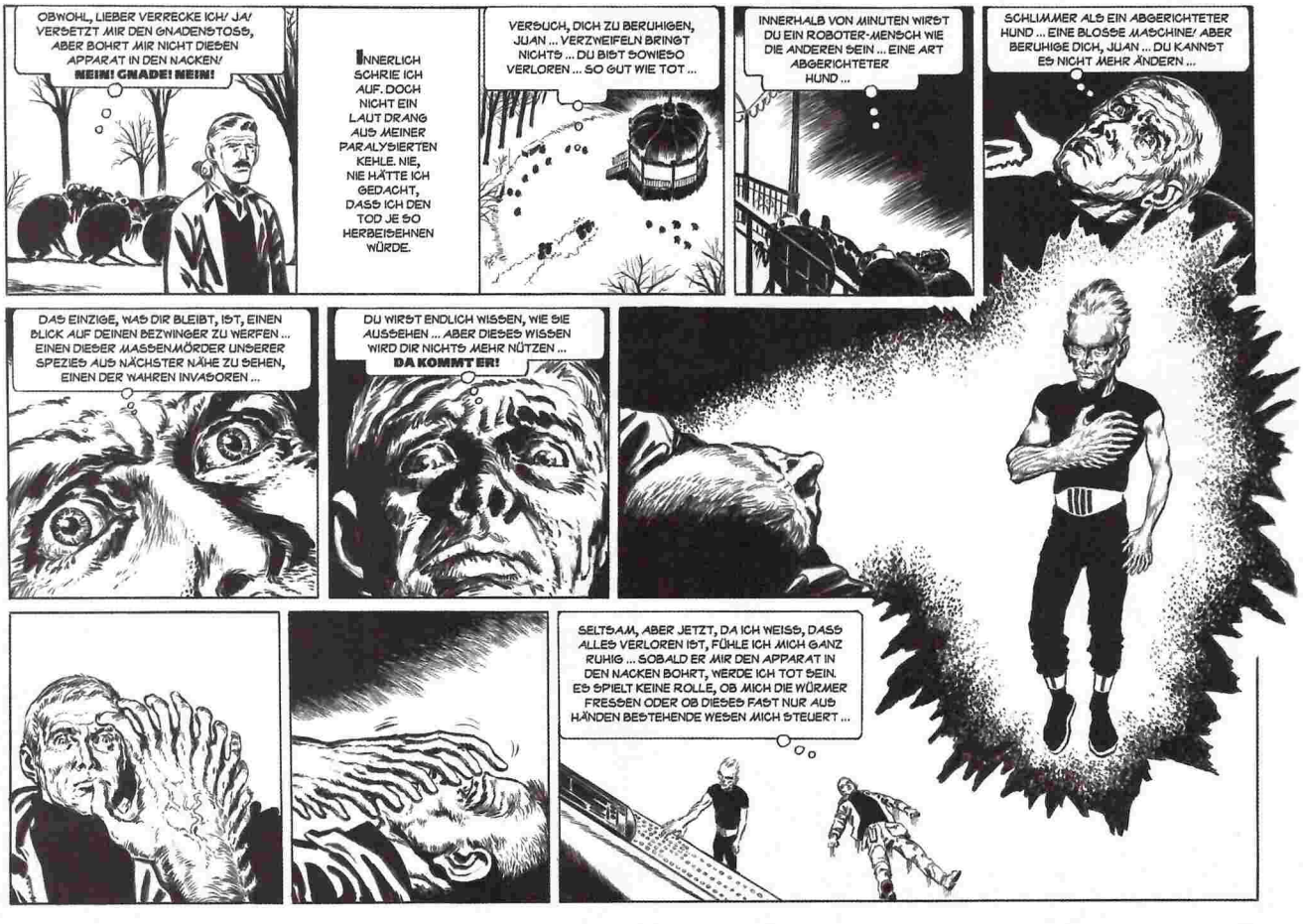
Eternauta **IM STRAHLGEWITTER**

Text Thomas Hübener

Wer kennt das nicht? Man sitzt in geselliger Runde beim Kartenspiel, und plötzlich bricht das Grauen in die Idylle ein. Das Licht erlischt, im Radio überschlagen sich von atmosphärischem Rauschen gestörte Eilmeldungen, draußen stapeln sich die Leichen, Vögel fallen tot vom Himmel. Gespenstische Ruhe breitet sich über eben noch belebten Straßen aus. Vom Himmel fällt tödlicher Schnee. Im Stadtzentrum von Buenos Aires landen als feurige Bälle sichtbare Kapseln. Ihnen entsteigen von kosmischen Invasoren gesteuerte käferähnliche Roboter, die neuartige Strahlungswaffen in Stellung bringen. Jetzt heißt es umdenken.

Der Held des bedeutendsten argentinischen Comics, El Eternauta, also »der (See-)Fahrer durch die Ewigkeit«, schließt sich einem Trupp überlebender Soldaten und versprengter Zivilisten an, um die außerirdischen Eindringlinge zu bekämpfen, solange sie noch nicht vollständig organisiert sind. Dabei lässt er Frau und Tochter in der hermetisch abgedichteten Wohnung zurück. Eilig geschneiderte Schutzanzüge immunisieren gegen die todbringenden Flocken. Zuvor müssen mordentschlossene Marodeure abgewehrt werden. Denn wie stets bei fiktionalen Katastrophen – etwa den Zombieapokalypsen – erweisen sich die bislang geltenden Gesetze des Zusammenlebens bald als Makulatur.

Das Kleid der Zivilisation zeigt sein wenig reißfestes Gewebe. Pierre Bourdieus *Feine Unterschiede* im schichtenspezifischen Habitus weichen in der Bluttaufe des Katastrophischen den archaischeren Grobkontrasten zwischen Freund und Feind. Ernst Jünger wäre entzückt. Unbarmherzig wird der Widerstandstrupp sukzessive von den feindlichen Strahlenwerfern dezimiert. Die Eindringlinge kapern besiegte Menschen über den Einsatz einer im Nacken angebrachten Fernsteuerung und lassen sie als willenlose Roboter für sich kämpfen. Später zeigt sich, dass auch die extraterrestrischen Kombattanten selbst von ihren Heimatplaneten entführt und versklavt wurden. Dahinter steckt eine der Menschheit technisch überlegene imperialistische Macht, die selbst nicht greifbar ist und nur »Sie« genannt



wird. Am Ende irrt der Eternaut ahasverisch auf der Suche nach seiner Familie durch die Raumzeiten.

Zwischen 1957 und 1959 von Héctor Germán Oesterheld getextet und von Francisco Solano López gezeichnet, wurde *Eternauta* als unheimliche Antizipation der knapp 20 Jahre später herrschenden Militärdiktatur in Argentinien gedeutet. Oesterheld selbst und seine vier Töchter, die im Untergrund gegen die staatsterroristische Junta kämpften, sollten ihr mit 30.000 anderen Getöteten und Verschwundenen zum Opfer fallen. Sein Opus Magnum, das durch düsteren Realismus, die detailgenaue Topografie von Buenos Aires und einen Protagonisten besticht, der kein Superheld ist, sondern den Okkupanten nur als Teil eines solidarischen Kollektivs entgegentreten kann, wurde zum Widerstandssymbol gegen die Diktatur. Dank einer Übersetzung von Claudia Wente lässt es sich endlich auch auf Deutsch entdecken.

HÉCTOR GERMÁN OESTERHELD
& FRANCISCO SOLANO LÓPEZ
ETERNAUTA
ÜBERSETZT VON CLAUDIA WENTE
AVANT-VERLAG

DER MYTHOS ETERNAUTA
LITERATURHAUS, STUTTGART
BIS 15.04.2016

E.S. Mayorga
DIE ANATOMIE DES HORRORS

oben: Still aus *The Role Of Fear - From Crime To Art - Chapter I*, 2014, Full-HD, Stereo, Farbe, 13 Minuten
unten: Still aus *The Role Of Fear - Chapter II - Let Jesus Fuck You!*, 2015, Full-HD, Stereo, Farbe, 27 Minuten

PUNK UND PAY-TV

Das Problem mit HBO-Großprojekten ist meist die Informationslage. *Vinyl* zum Beispiel, eine von Martin Scorsese und Mick Jagger mitentwickelte Serie über das New Yorker Musikgeschäft der späten Siebziger, läuft seit dem 14. Februar im deutschen Pay-TV (eine Synchronfassung soll ab April auf Sky Atlantic HD zu sehen sein). Viel mehr gab es vorab aber noch nicht zu wissen über die von Terrence Winter (*Boardwalk Empire*) inszenierte Show, in der ein vom Leben gezeichneter Labelmanager mit Disco, Punk, Drogen und seiner Ehefrau kämpft. Affirmatives Nostalgiefernsehen oder originelle Mythenentzauberung? Hoffen wir das Beste.

Text Diana Weis

Die Idee des abgrundtief Bösen, das im Fremden verortet wird, hat dieser Tage Hochkonjunktur. Weil nicht akzeptiert werden kann, dass Wut, Aggression und ungezügelte Sexualität nun mal zur basalen Triebdynamik des Menschen gehören, werden Monstren geschaffen, deren Untaten man mit wohligem Schauern aus sicherer Distanz verurteilt. In säkularen Zeiten ist es traditionell der Horrorfilm, der die Phantasmagorien des kollektiven Unbewussten zu perfekten Wiedergängern archaischen Schreckens reanimiert.

Das mit dem Videokunst-Förderpreis der Stadt Bremen ausgezeichnete Projekt *The Role Of Fear* des aus Mexiko stammenden Künstlers E.S. Mayorga entwirft ein auf den ersten Blick trashig-lustiges und auf den zweiten immer verstörender wirkendes Panoptikum aus Splatter, Parapsychologie und Politik. Mayorga, der

WIE WOLFGANG MUSIK HÖRT

Wolfgang Tillmans hat das Sampling erfunden. Also, das in der Fotografie. Weil alles Lüge ist und am meisten die Wahrheit, zerschlägt der erste nichtenglische Turner-Prize-Träger seit 35 Jahren das System, drapiert die Splitter auf Tischen und nennt das *Truth Study Center*. Tillmans scheißt auf Hierarchie und will die Dinge trotzdem in Ordnung bringen: Jeder Sache gibt er einen Raum. Jetzt ist die Musik dran. Im Playback Room des Münchener Lenbachhauses stellt Tillmans Klang aus. In Stereo. Bis zum 24. April sind unter anderem Stücke von Colourbox zu hören. Die haben übrigens das Sampling erfunden. Also, das in der Musik.

seit einigen Jahren in Deutschland lebt und arbeitet, bezeichnet sich als Spezialisten des Genres. Sein Videoprojekt seziert Ästhetik, Archetypen und narrative Wirkungsmechanismen des Horrors, um verborgene gesellschaftliche und politische Bedeutungen freizulegen.

Die Kunsthalle Bremen zeigt die ersten beiden bereits fertiggestellten Kapitel des auf mehrere Jahre angelegten Projekts in begehbaren Rauminstallationen. Mayorga, der seinen Alltag seit dem 15. Lebensjahr mit der Videokamera dokumentiert, stellt privaten Aufnahmen in schnellen Schnitten Sequenzen aus Genreklassikern wie *Der Exorzist* oder *Evil Dead* gegenüber. Als Metaebene fungiert eine Erzählspur aus Monologen, Experteninterviews und wissenschaftlichen Theorien. Fluchtpunkt von *The Role Of Fear* bildet die Allianz aus Dämonenglauben und politischer Korruption in Mexiko. »Dort herrscht eine Art postmoderner Satanismus«, berichtet Mayorga. »Okkultismus und drastische Gewaltdarstellungen gehören zum Alltag – in den Medien ist alles erlaubt, solange man sich nicht mit Politik beschäftigt.«

Der Künstler kennt das Grauen nicht nur aus zweiter Hand. Wie Angst, Terror und Verfolgung sich anfühlen, weiß er aus eigener Erfahrung. Mayorga nimmt sich Zeit, seine Geschichte zu erzählen: »Ich bewege mich von Kitsch und Phantastik hin zu Fakten und Realität«, erklärt er, »vom Horror hin zum Terrorismus.« Das erste Kapitel »From Crime To Art« nimmt Teenager-Exitstrategien in den Fokus: Pornografie, Delinquenz, Partys, Alkohol, Heavy Metal. Das zweite Kapitel »Let Jesus Fuck You!« spannt einen Bogen zwischen paranormalen Phänomenen, Exorzismus und der sehr realen Praxis des Verschwindenlassens von Menschen als Form des staatspolitischen Terrors. Als Dissident begreift Mayorga sich nicht, eher als Wanderer zwischen den Welten: »Ich beobachte die politische Situation in Mexiko sehr genau, sehe die Probleme aber auch global. Alle Formen des Terrors zielen auf Angst ab, denn wer Angst hat, ist leicht zu kontrollieren.« So wird *The Role Of Fear* zu einer Gleichung, die auch die aktuelle Situation in Europa erhellt. Im Angesicht der erschreckenden Bestialität des Menschen verdichten Rationalismus und Irrationalismus sich zu einem Gespinst, das immer neue Ungeheuer als Instrumente der Verdrängung gebiert.

E.S. MAYORGA
KUNSTHALLE BREMEN
20.02. BIS 01.05.2016

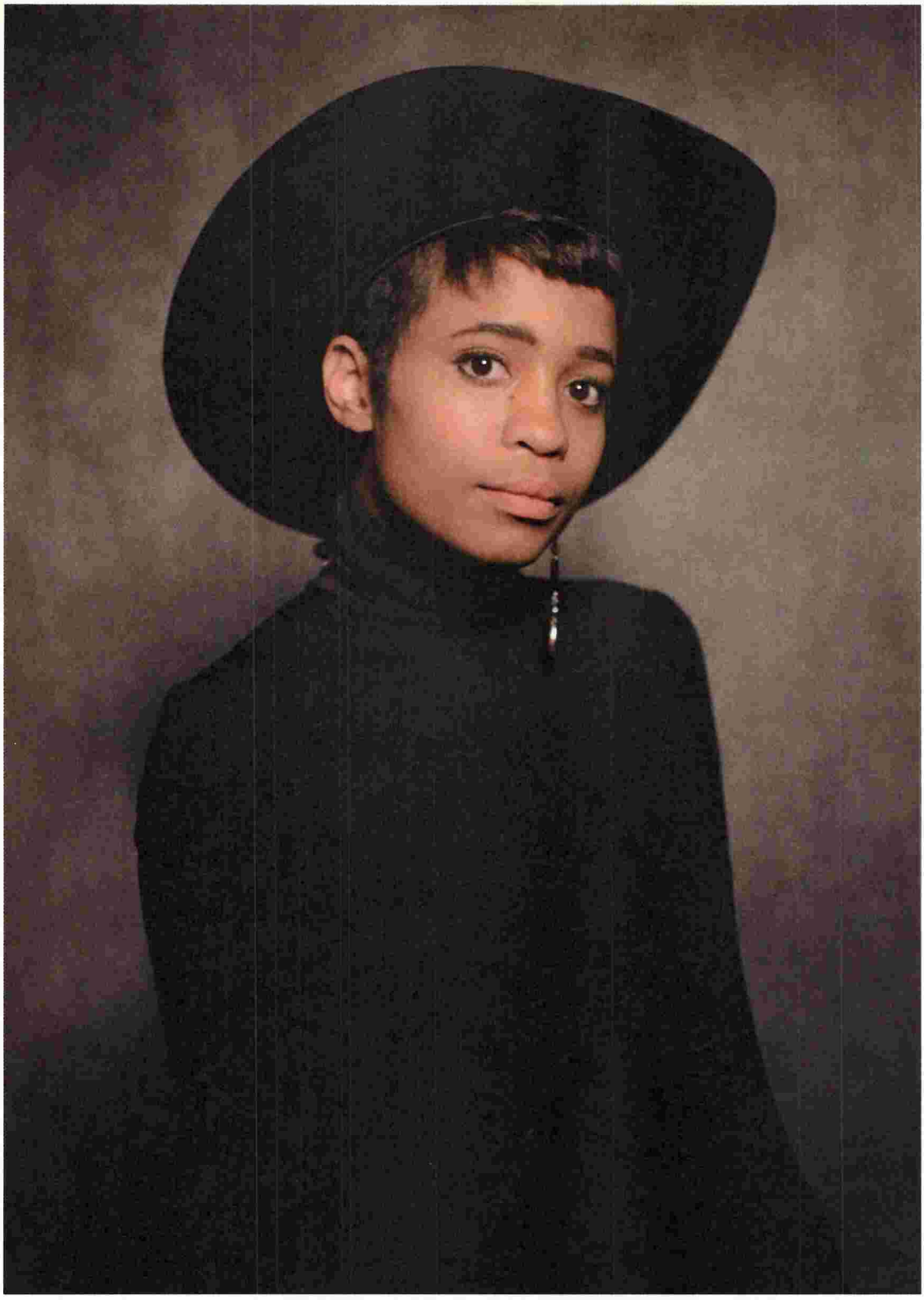
Adia Victoria
MEINE GESCHICHTE

Text Sonja Matuszczyk

»In den USA bedeutet ›amerikanisch‹ automatisch ›weiß‹. Allen anderen wird ein Bindestrich angehängt.« Die Aktualität dieser Sätze, vor 24 Jahren von der Literaturnobelpreisträgerin Toni Morrison in die Welt gesetzt, schmerzt umso mehr, denkt man an die abermals perlweißen Oscarnominierungen oder die weiterhin steigenden Zahlen schwarzer Opfer von Polizeigewalt. Morrison ist das große Vorbild von Adia Victoria, und man hört das in den Worten, die die 29-jährige Songwriterin aus Nashville sagt und singt. »Von klein auf wird einem beigebracht, dass man als schwarze Person – und vor allem als schwarze Frau – nicht viel wert ist. Frauen wie mich findet man in den USA nicht auf Werbetafeln, in Magazinen oder im Fernsehen. Ich habe dort nie jemanden gesehen, mit dem ich mich identifizieren konnte, niemanden, der meine Geschichte erzählt hat.«

Schauplatz von Victorias Geschichte sind die Südstaaten der USA. »Die Leute haben ein sehr einfaches Bild vom Süden«, sagt Victoria. »Sie übersehen, dass ihre Südstaatenromantik auf extremer Gewalt fußt.« Noch immer hissen nicht nur Rednecks die Flagge der Konföderierten, während »Prominente auf ehemaligen Plantagen heiraten«, wie Victoria sagt. »Das ist, als würde man sein Date mit nach Auschwitz nehmen.« Ähnlich beißend formuliert die Sängerin auch ihre Texte: »Can't tell you nothin' 'bout Southern belles«, heißt es auf ihrer EP Sea Of Sand. »But I can tell you somethin' 'bout Southern hells.«

Der Süden ist für Victoria allegorische und private Hölle zugleich. Sie wuchs als Teil einer streng gläubigen Adventistenfamilie in South Carolina auf, Fernsehen war verboten, gesungen wurde nur im Chor. Amerikanische Popkultur lernte sie erst nach ihrer Kindheit kennen. Doch Victoria fand sich nicht wieder in den Bibelgeschichten, die ihr um die Ohren gehauen wurden. Sie flüchtete in ihre eigene Welt, schrieb schon als Elfjährige Kurzgeschichten über ein jüdisches Mädchen

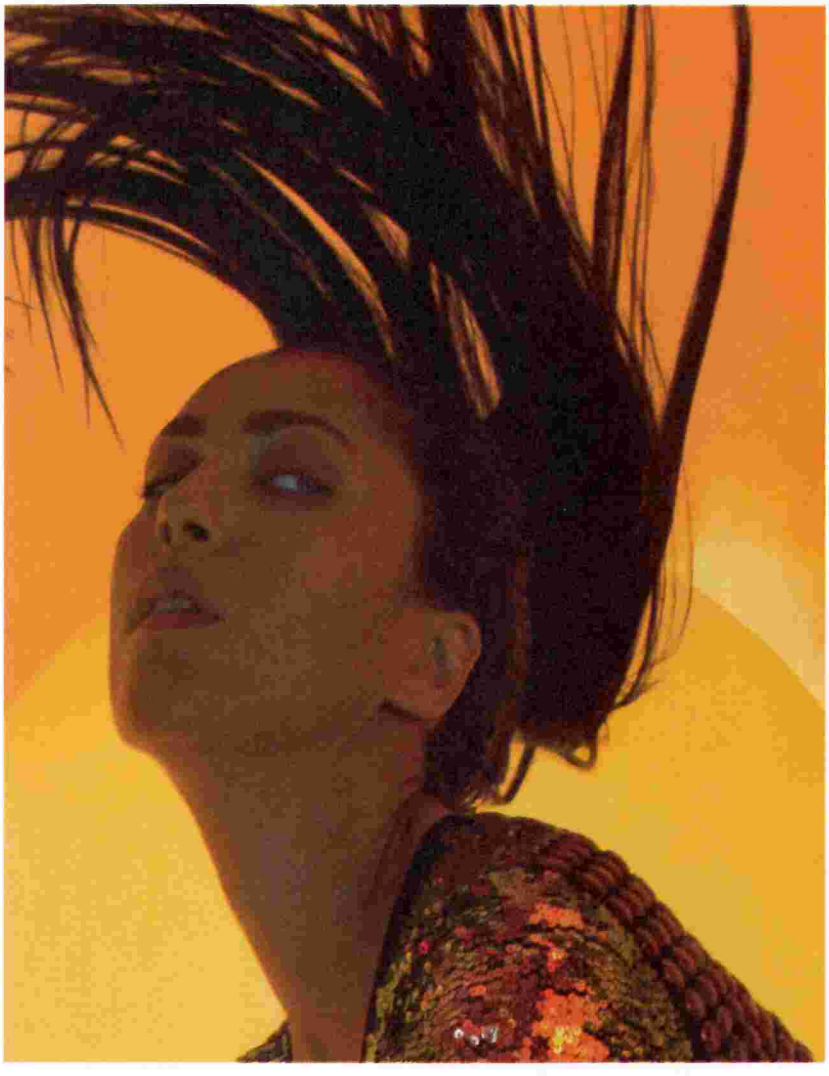


in Nazideutschland. »Ich war ein komisches Kind«, glaubt sie selbst. »Mein Rockstar war Anne Frank.« Erst als Victoria den Adventisten den Rücken kehrte, kamen in ihrer Teenagerzeit konventionellere Rockstars hinzu: Nirvana, Bikini Kill, Hole, Outkast, Lauryn Hill. Ihre Identität als schwarzes Kind des Südens schärften dann Sängerinnen wie Victoria Spivey und Ma Rainey – weshalb sich Victoria bis heute dagegen wehrt, als Countrysängerin bezeichnet zu werden. »Ich singe den Blues.«

Victoria verließ die USA erstmals nach der Wiederwahl von George W. Bush im Jahr 2004. Sie lebte in Paris und Köln, musste aber feststellen, »dass Europa auch kein Disneyland ist«. Nach Stationen in New York, Georgia und Arizona ist sie nun in Nashville gelandet und plant diesen Ort auch nicht zu verlassen, falls Donald Trump zum nächsten US-Präsidenten gewählt wird. Stattdessen lebt sie, um zu erzählen, trägt ihre Geschichten von Club zu Club und arbeitet daran, ihren Vorfahren eine Stimme zu geben. »Ich singe nicht, damit es mir besser geht«, sagte Ma Rainey einst. »Ich singe, um die Welt zu verstehen.« Bei Adia Victoria fängt dieser Prozess gerade von Neuem an.

ADIA VICTORIA
SEA OF SAND
RUE DIDOT

Lafawndah
DER BEAT ENTSCHEIDET



Text Nadine Schildhauer

Fünf Leute, vier Songs und viel Zeit: Über ein Jahr arbeitete die Sängerin und Produzentin Lafawndah mit ihren Freunden Nick Weiss (Teengirl Fantasy), Tamer Fahri (Produzent von Dillon), L-Vis 1990 (Mitgründer des Labels Night Slugs) und Aaron David Ross (Gatekeepers) an der EP *Tan*. Die abwechslungsreichen, aber doch kohärenten Songs sind vom Beat her gedacht: Ihre Anziehungskraft wird entfacht durch eine Vielzahl von Schlagzeugen, Trommeln, Off-Beats und Bässen, die den Körper durchdringen. »Ausgangspunkt ist so gut wie nie die Melodie«, sagt Lafawndah. »Oft sind auch keine Akkorde und keine Tonalität vorhanden. Der Beat entscheidet, ob mich ein Song interessiert und ob ich diesen weiterverfolgen möchte oder nicht.«

Lafawndah setzt sich mit traditioneller, religiöser und elektronischer Musik auseinander, zerlegt ihre Einflüsse, um sie dann in eine eigene Sprache zu übersetzen. Bei einer solchen Dekonstruktionsleistung ist man gezwungen, sich von gängigen Kategorisierungen zu verabschieden; auch weil die Künstlerin vormacht, wie die Kritikpunkte der *cultural appropriation* herausgefordert und Stilelemente nicht bloß plump geklaut oder exotisiert werden können. Ihre EP setzt mit den dumpfen Trommelschlägen des Songs »Town Crier« ein, die sich zu klirrenden metallischen Fabrikgeräuschen aufbauen. Die Snaredrums und Sirenenklänge, die noch vor den Lyrics produziert wurden, wecken den Eindruck eines Aufmarschs und lieferten die Inspiration für das Konzept des Songs. »›Town Crier‹ soll wie eine gescheiterte Revolution klingen«, sagt Lafawndah. »Sehr viele Menschen sind auf die Straße gegangen, sehr viele Menschen haben ihr Bedürfnis nach Veränderung zum Ausdruck gebracht, sehr viele Menschen wurden getötet, und es hat sich nicht ausgezahlt.«

Die in Brooklyn lebende Kosmopolitin Lafawndah wuchs in Teheran und Paris auf. Erste Anzeichen des Arabischen Frühlings führten sie nach Iran. »Es war eine sehr traurige Erfahrung«, sagt sie. »Die Iraner waren über ein Jahr auf der Straße und haben es nicht geschafft, ihre Regierung zu stürzen. Dann kam plötzlich der Arabische Frühling, und gleich mehrere Staaten konnten ihre Regierungen zu Fall bringen.« »Town Crier« soll den Hörer vom ersten Moment an glauben lassen, es gehe darin um eine schlecht laufende persönliche Beziehung. Erst wenn der Chor einsetzt, wird der abstrakte Gehalt des Songs offengelegt: »Tatsächlich geht es darum, eine Revolution anzudrohen und Mächte herauszufordern und zu sagen, dass es nicht viel braucht und eigentlich keinen Grund gibt, nicht auf der Straße zu sein. Mir ist es wichtig, keine weiteren zynischen und fatalistischen Ideen darüber zu verbreiten, wie abgefuckt unsere Welt ist – oder darüber, dass wir nichts verändern könnten.«

Auf die Frage, ob sie sich als politische Künstlerin versteht, antwortet Lafawndah: »Ich finde das wirklich kitschig. Die Tatsache, dass ich jeden Morgen aufwache, dass ich mit Ihnen spreche, dass ich in einem Studio Musik als *woman of colour* produziere: All das ist politisch. Jeder Tag, jeder Atemzug, alles, was ich mache, ist politisch. Ich möchte das nicht als Statement bringen, um mich von anderen abzugrenzen. Was hinterfragt werden sollte, sind Leute, die das nicht tun.«

LAFAWNDAH
TAN
WARP / ROUGH TRADE

Maurice Louca
HEXENHAUS AUS LOOPS

Text Thomas Vorreyer

Ägyptens Autoritäten sind unruhig. Wenige Wochen vor dem fünften Jahrestag des Revolutionsbeginns am 25. Januar 2011 ließen sie Theater und Galerien schließen, die Büros von Presse- und Kulturorganisationen wurden durchsucht. »Das Regime greift seit jeher alles von der Jugend Geschaffene an«, kommentiert Maurice Louca. »Die Machthaber wissen, dass sie die jungen Menschen nicht hinter sich haben.« Aus Agouza, wo Louca gleich neben dem Großstadtgewirr Kairo-Gizeh lebt, dringen Autohupen und Hundegebell durch die Telefonleitung. Warm-up-Geböller antwortet am Abend vor Silvester aus Berlin.

Louca ist Musiker. Viele Orte, an denen er in den letzten Jahren aufgetreten ist, gibt es mittlerweile nicht mehr. »Doch es findet sich immer ein Weg, zu spielen«, sagt er. Der Multiinstrumentalist muss es wissen: In fünf Projekte ist er gerade involviert, obendrein noch solo aktiv. Nicht weniger als 13 Gäste hat er zur Arbeit an seinem jüngsten Album *Benhayyi Al-Baghbaghan (Salute The Parrot)* eingeladen. Es ist Dokument einer bewegten Zeit in einer bewegten Stadt.

Zwischen 2012 und 2014, vom Beginn der Präsidentschaft des Muslimbruders Mohammed Mursi bis zur Machtübernahme durch Ex-Militärchef Abd al-Fattah as-Sisi, hat Louca ein mal geheimnisvoll, mal feierlich, mal verträumt klingendes Hexenhaus aus Loops gezimmert. Saxofon, Keyboard und mehr treffen auf Rebab, Bouzouki, Riq – die klassischen Instrumente der ägyptischen Arbeiter- und Straßenmusik, des Shaabi. Mit Mahraganat, der elektronischen und derzeit populärsten Shaabi-Richtung, hat seine Musik allerdings ebenso wenig zu tun wie mit irgendwelchen Retroanleihen. Auch als explizit politisch will der Bastler sein Werk trotz des eigenwilligen Titels nicht verstanden wissen. »Dieser macht sich genauso über das Militär lustig, wie er eben auch ein ganz normaler Titel ist«, sagt Louca. Ich hatte beim Papagei, eher an diejenigen gedacht, die alles nachäffen, ohne irgendeine Ahnung zu haben.«

Allerhand musikalische Ahnung haben wiederum Alan Bishop und Sam Shalabi. Bishop, der als Teil der US-Band Sun City Girls bekannt wurde, ist Mitbegründer des Labels Sublime Frequencies, das unter anderem Musik von Omar Souleyman veröffentlicht. Shalabi, im ägyptischen Alexandria geboren, heute aber in Montreal zuhause, kennt man als Kopf des Orchesters Land Of Kush. Auf *Benhayyi Al-Baghbaghan* sind die beiden Musiker zu hören, Bishop sogar erstmals am Saxofon. Mittlerweile firmieren sie mit Louca auch als Trio unter dem Namen The Dwarfs Of East Agouza. Ein in nur zwei Tagen eingespieltes Album soll im Frühjahr erscheinen.

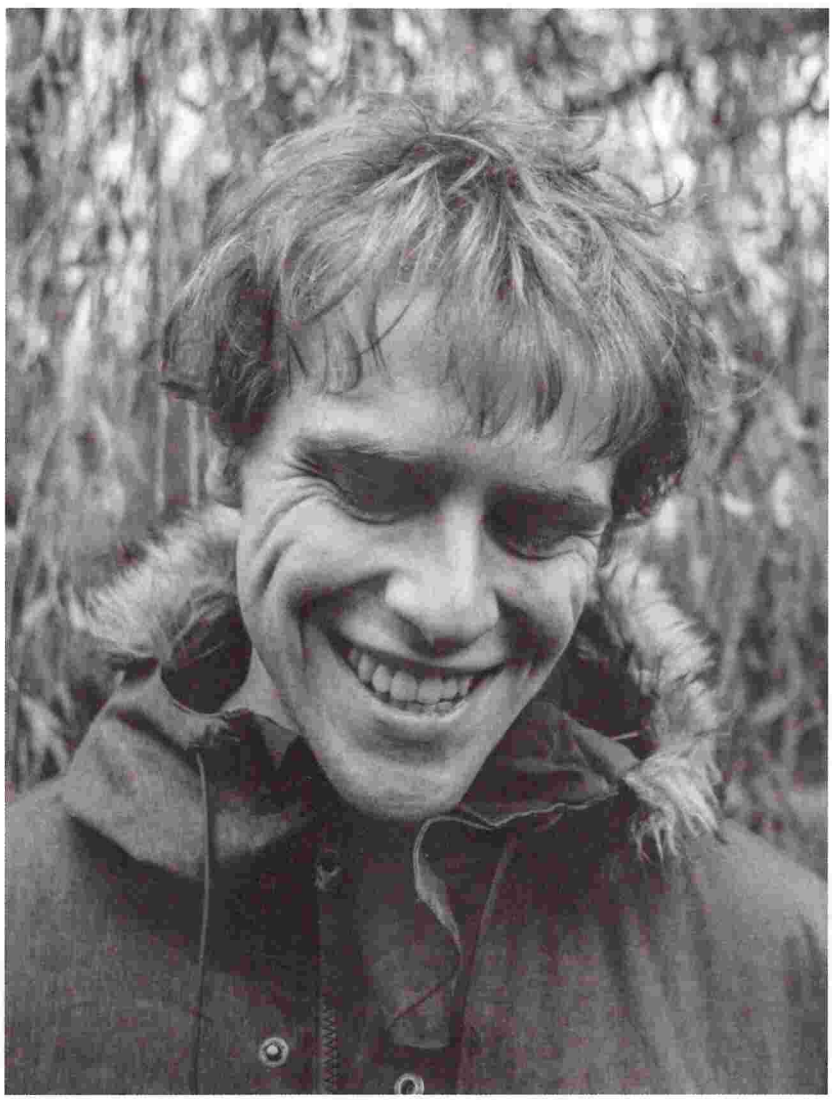
Vor kurzem haben The Dwarfs Of East Agouza mit dem findigen Tuareg-Gitarristen Mdou Moctar aus Niger die Bühne geteilt. Ihn und die Johannesburger Band The Brother Moves On hat Louca im Kopf, wenn er abschließend verkündet: »Die Gegenwartsmusik aus Indonesien, Südafrika, dem Niger oder Ägypten ist die aufregendste der Welt. Uns verbindet das Aufwachsen mit sehr unterschiedlichen Einflüssen, traditionellen, westlichen, aktuellen lokalen. Unsere Musik wird dadurch sehr undefinierbar, schön seltsam – ohne das Konzept eines weißen Produzenten dahinter.« Die Jugend will einfach nicht schweigen.

MAURICE LOUCA
BENHAYYI AL-BAGHBAGHAN (SALUTE THE PARROT)
NAWA / CARGO

Text Daniel Welsch

Kiran Leonard
MAESTRO AN DER ZIMMERWAND

In Kiran Leonards Musiksammlung finden sich keine Jugendsünden. Die Phase der *guilty pleasures* übersprang der Musiker aus der Nähe von Manchester, weil ihm sein älterer Bruder Bands wie Boards Of Canada, Shellac oder The Mars Volta vorspielte, als Leonard gerade zehn Jahre alt war. Solch eine Geschichte würde man wohl als Mythos abstempeln, wenn Leonard nicht bereits drei Jahre später eigene Songs im Internet veröffentlicht und den Großteil seines beachtlichen Debütalbums *Bowler Hat Soup* aufgenommen hätte. Als die Platte 2013 erschien, war Leonard 17. Er hatte alle 24 Instrumente, die darauf zum Einsatz kamen, selbst eingespielt – improvisierte Percussion wie Heizkörper und Zimmerwände inklusive.



Auch auf seinem neuen Album *Grapefruit* zeigt sich Leonard in dieser Hinsicht erfinderisch. Die Linernotes der Platte enthalten eine Bauanleitung für eine DIY-Cabasa (Material: Holzblock, Schleifpapier, Bürste). Die Musik auf *Grapefruit* unterscheidet sich aber grundlegend von der auf dem Vorgänger. Das Klavier weicht der Gitarre als zentrales Instrument, und statt seine Ideen in kurze, komprimierte Songs zu pressen, gibt Leonard ihnen in ausschweifenden Songs Raum, sich zu entfalten. So durchläuft die 16-minütige Single »Pink Fruit« frickelige Indierock-, Kammermusik- und Soundcollagen-Phasen, greift dabei aber bestimmte musikalische Motive immer wieder auf. Obwohl Leonard im Gespräch von den Möglichkeiten dieser längeren Form schwärmt, will er mit dem nächsten Album wieder zu kompakteren Songs zurückkehren.

Wer sich darüber wundert, dass Leonard bereits so minutiöse Vorstellungen vom Nachfolger zu *Grapefruit* hat, muss wissen, wie der Songwriter tickt. »Wenn ich zwei oder drei neue Songs schreibe, habe ich sofort das komplette Album dazu im Kopf«, erklärt er. »Ich weiß dann, welches Konzept es haben wird und welche Songs ich dafür benötige.« Deshalb schrieb Leonard die 16 Lieder für *Bowler Hat Soup* in der Reihenfolge, in der sie auf dem fertigen Album erklingen. »Ganz so radikal bin ich bei *Grapefruit* zwar nicht vorgegangen«, sagt er, »aber auch hier existierte das Konzept vor dem ersten Ton. Ich wollte einen kurzen Song als Opener, gefolgt von einem sehr langen Song, dann wieder einen kürzeren, eine akustische Ballade und so weiter.« Was verkopft klingt, passiert bei Leonard intuitiv und hat auch eine ganz simple Ursache: »Ich bin ein sehr ungeduldiger Mensch. Wenn ich einen neuen Song schreibe, muss ich sofort wissen, wie die Platte dazu klingen wird.«

KIRAN LEONARD
GRAPEFRUIT
MOSHI MOSHI / PIAS COOPERATIVE / ROUGH TRADE

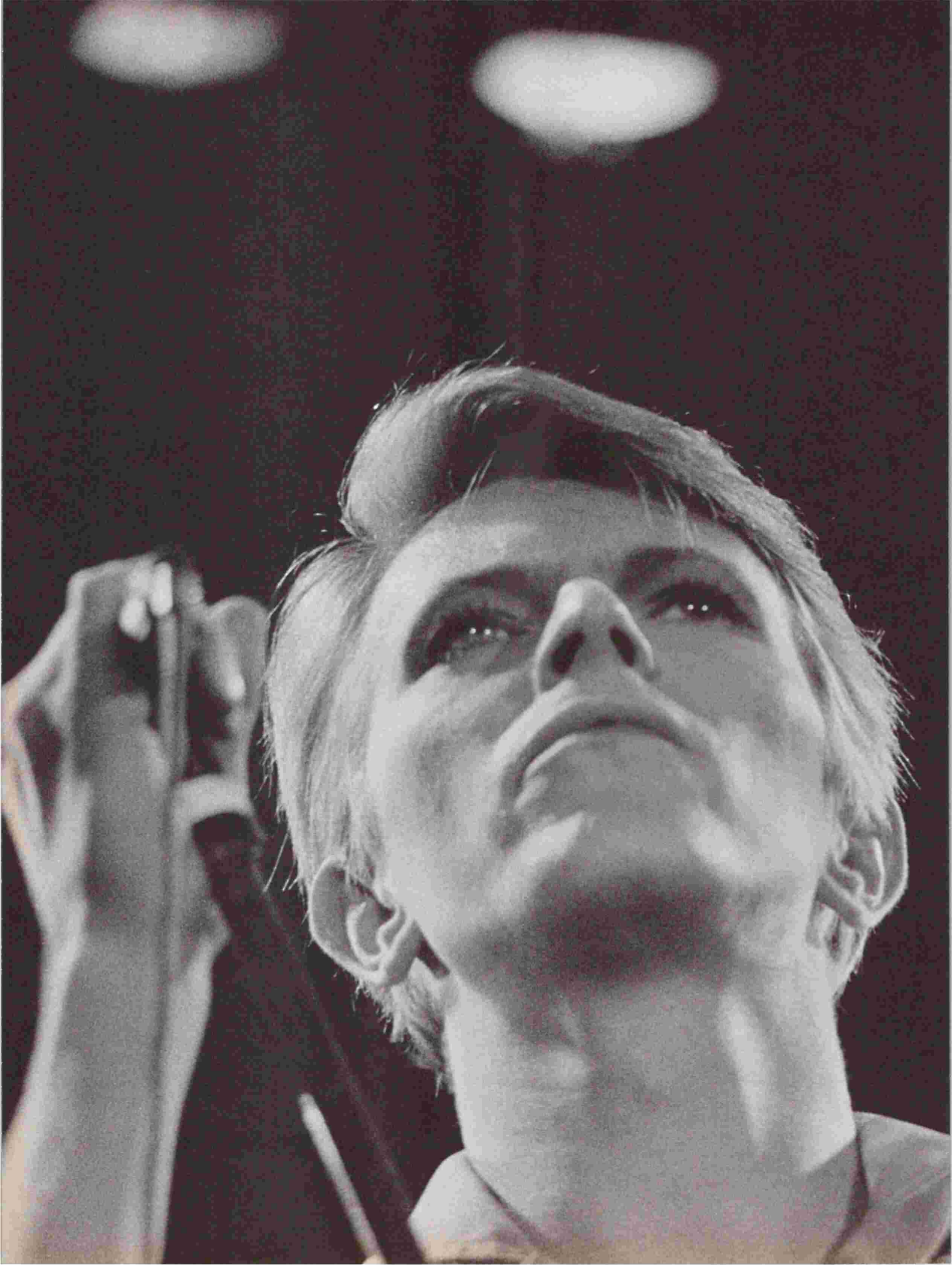
You Can Take My Name. But You'll Never Take My Heart, 2014,
2 × 2 × 0,3 m, Schnittblumen nach sechs Wochen

Vera Drebusch
FLOWERMAUER

Text Annika Reith

Vera Drebusch ist ein Kind der Neunziger. »Das Bild des Blumenmeeres vor dem Buckingham Palace nach dem Tod von Lady Di war meine erste eindrückliche Erfahrung mit dem Tod eines Prominenten und der Zurschaustellung öffentlicher Trauer«, sagt die kürzlich mit dem Förderpreis NRW ausgezeichnete Künstlerin und Fotografin. Ihre Arbeit untersucht, inwiefern zeitgeschichtliche Ereignisse in einzelnen Biografien konkret werden – wie zum Beispiel der Tod eines Prominenten sich auf unseren Alltag auswirkt. Für die Installation *You Can Take My Name. But You'll Never Take My Heart* hat Drebusch den Schaukasten eines Parkhauses bespielt, das kurz darauf abgerissen wurde. Acht Wochen lagen ihre selbstgebundenen Blumensträuße als Vorabkondolenz am Kölner Friesenplatz. Wie gut ihre Fotografie in die vorliegende SPEX passen würde, konnte sie zu diesem Zeitpunkt natürlich noch nicht wissen.

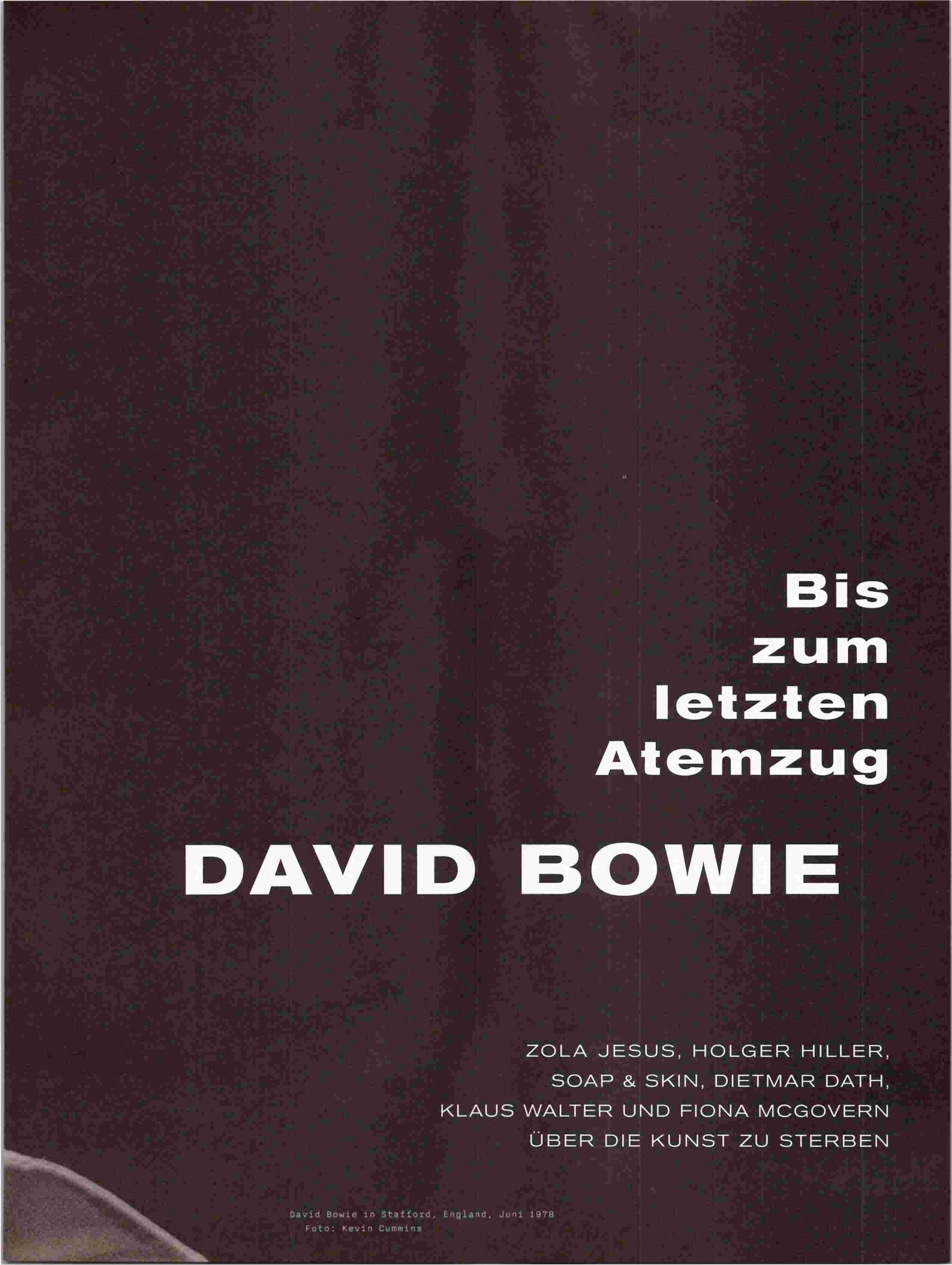
VERA DREBUSCH – CONTEMPORARY CRISES
BUNKERKIRCHE, DÜSSELDORF
BIS 28.02.2016



Bis zum letzten Atemzug

DAVID BOWIE

ZOLA JESUS, HOLGER HILLER,
SOAP & SKIN, DIETMAR DATH,
KLAUS WALTER UND FIONA MCGOVERN
ÜBER DIE KUNST ZU STERBEN



David Bowie in Stafford, England, Juni 1978
Foto: Kevin Cummins

David Bowie mit Knopfaugen. Mit Augenbinde. Als Wiedergänger des biblischen Lazarus, der zwischen den Welten der Lebenden und der Toten schwebt. Ende des vergangenen Jahres flutete einer der einflussreichsten Popkünstler überhaupt die Medienwelt einmal mehr mit Bildern und Symbolen einer neuen Inkarnation. Der Tod stand der in stetem Wandel befindlichen Kunstfigur David Bowie so gut, dass vor dem 10. Januar 2016 niemand auf die Idee kam, es könnte sich um die letzte Rolle ihres Schöpfers handeln. Selbst danach wollten manche glauben, die Nachricht von Bowies Krebstod sei nur Teil einer großen Mise en Scène. Der glorifizierte, von Bowie selbst längst spielerisch gebrochene »Rock'n'Roll-Suicide« wird zunehmend vom prosaischen Löffel-Abgeben durch Alter und Krankheit abgelöst. Bowie hat in beinahe beängstigender Konsequenz vorgeführt, wie auch das Abnibbeln inszeniert werden kann. Sterben ist der privateste Moment im Leben eines Menschen. Bowie hat ihn ganz für sich behalten und machte seinen Abgang doch zu einem durchchoreografierten Ereignis im Licht der Weltöffentlichkeit, ikonisch und konsequent bis zum letzten Atemzug. Und weit darüber hinaus.

Henne und Ei in einem

TEXT ZOLA JESUS

Bowie und das Chaos

Ich bin in einer Welt aufgewachsen, in der David Bowie immer existiert hat. Ich wäre deshalb gar nicht auf die Idee gekommen, eines Tages in einer Welt leben zu müssen, in der er nicht mehr existiert. Tatsächlich ist meine erste Bowie-Erinnerung auch eine meiner ersten Erinnerungen an das Musikhören: Ich war fünf Jahre alt, und meine Eltern hatten gerade ihren alten MS-Dos-PC durch ein brandneues Windows-95-Exemplar mit jeder Menge vorinstallierter Software ersetzt. Vor allem das Enzyklopädie-Programm faszinierte mich. Mit seiner Hilfe konnte ich mich über alles informieren, was mir in den Sinn kam. Eine arglose Suchanfrage zum Schlagwort »Musik« führte mich zu einem 30-Sekunden-Schnipsel aus dem Bowie-Song »Changes«. Das Stück nahm mich sofort gefangen. Ich hatte so etwas noch nie gehört und spielte den Schnipsel unzählige Male ab, wieder und wieder, tagelang. Ich war besessen von den Emotionen, mit denen mich »Changes« erfüllte. Ich wollte sie ununterbrochen fühlen.

Auch als ich älter wurde und neue Wanderwege meiner Musikleidenschaft erkundete, stieß ich immer wieder auf David Bowie und seine unzähligen Inkarnationen. Ich beschäftigte mich mit Punk – und traf auf Ziggy Stardust. Ich hörte Krautrock – und begegnete *Heroes*. Als ich begann, mich für New Yorker No Wave, Post-Punk und Disco zu interessieren, begrüßte mich *Young Americans*. Industrial? *Outside*. Ganz gleich in welchem Fiebertraum und auf welcher Entdeckungsreise ich mich gerade befand, David Bowie war immer dabei, als Maßstab und Prüfstein. Seine Fähigkeit zur Weiterentwicklung, aber auch zur Anpassung an jeden künstlerischen Klimawandel auf dem Feld der Grenzen überschreitenden Kunst war beinahe unheimlich. Nichts was er tat, fühlte sich unehrlich an. Oft konnte man gar nicht sagen, ob er die Henne oder das Ei war. Hätte es diese oder jene Musik ohne Bowie überhaupt geben können?

Egal wie Bowie sich und sein Werk in Schale schmiss, seine Persönlichkeit strahlte durch jede Verkleidung hindurch.

Bei aller Evolution klang Bowie dennoch stets in erster Linie nach Bowie. Seine einzigartige Stimme und seine künstlerische Vision hielten den Laden in jeder Schaffensphase zusammen. Das machte ihn besonders verlockend: Egal wie Bowie sich und sein Werk in Schale schmiss, seine Persönlichkeit strahlte durch jede Verkleidung hindurch. All die Experimente, die er sich aufhalste, waren immer auch als Test seiner Kunstfertigkeit konzipiert. Diese Kunstfertigkeit war wahrhaftig. Man wird entweder damit geboren – oder eben nicht.

Die erwähnten Selbsttests sind nicht unüblich in der Kunst. Oft entstehen Dinge auf Grundlage bestimmter Fragen: »Was passiert, wenn ich mir ein Alter Ego ausdenke? Mein Gesicht bemale? Mich unkenntlich mache? Mit Instrumenten arbeite, die ich gar nicht beherrsche?« Um es zu wirklich großer Kunst zu bringen, muss man brennen für solche Experimente. Bowie stand lichterloh in Flammen.

Als Musikerin habe ich von ihm gelernt, nie zu lange am selben Ort zu bleiben, meine Fähigkeiten ständig zu erweitern und die Identität meiner Arbeit zu hinterfragen. Man muss sein Handwerk perfektionieren, aber niemals seinen Stil – denn Stil sollte flüchtig sein, sich intuitiv verändern, immer in Bewegung bleiben. Bowie brachte mir bei, aus meinem Innersten zu schöpfen, das Wahrhaftigste in mir hervorzubringen und es niemals ganz loszulassen. Wer mit unverfälschten Absichten handelt, kann alles andere dem Chaos überlassen. Bowie hat umsichtig mit dem Chaos gespielt. Er besaß die Fähigkeit, es in den Dienst seiner Absichten zu stellen.

Ein wahrer Künstler also. Er forderte uns zum Tanz auf zwischen Realität und Traumwelten. Und er lässt uns zurück mit großen, verwunderten Augen. Sterben wird David Bowie nie ganz. Seine Kunst inspiriert uns, weiter mit dem Chaos zu spielen.

»There's nothing I can do«

TEXT HOLGER HILLER

Bowie und die Melancholie

Nicht ahnend, dass David Bowie im Sterben lag, empfand ich »Blackstar«, den Titelsong und das Video seines letzten Albums, auf seltsame Art als ärgerlich. Vielleicht umso mehr, als Bowie in der Selbstfindungsphase meiner Jugend auf mich, wie auf alle in meiner Generation – ich bin 1956 geboren –, starken Einfluss ausgeübt hatte.

Worin bestand dieser Einfluss? Kurz gesagt: im Bruch mit der Rock-Identität der Sechzigerjahre. Bowie reagierte auf eine Alternativkultur, die in den Siebzigern bereits arg zerschlissen war. Sie war dem autoritär codierten Lebensstil der Fünfzigerjahre entgegengetreten und erwies sich nun selbst als fragwürdig romantisierend und letztlich konservativ eingebettet, bedroht von der Erstarrung eines falschen Zurück-zu-den-Wurzeln und der kitschigen Forderungen nach Befreiung in der Identität mit »sich selbst«.

Bowie ließ all das fallen. Und das war beeindruckend. Auch wenn er nie so Grenzen-niederreißend war, wie man ihn idealisierte, wurde er doch zur Leitfigur einer damals neuen Freiheit, indem er die festgefahrenen Vorstellungen von Persönlichkeit aufweichte. In Bowies Worten: »I just had to accept that I was a person who had a very short attention span, who would move from one thing to another quite rapidly when I got bored … I became comfortable with that, and I didn't try and identify myself, or try and ask myself who I was.«

Bowie machte Identität als solche zu einem Spielelement, das kombinierbar wurde und nicht mehr dem biederen Ernst von Tüchtigkeit und Echtheit zu dienen hatte – zumindest scheinbar. Denn dieser Kosmos war nicht ganz so groß, wie er sich im ersten Moment anfühlte. Aber zunächst konnte Bowie – und das ist sein großes Verdienst – diese Rolle tatsächlich im Sinne eines weitergehenden Wandels einsetzen und vorantreiben. So wurde er zum Bindeglied zwischen den Sechzigern und den Achtzigern, zwischen einer hinterherhinkenden Aufarbeitung der künstlerischen Moderne in der Popmusik und einer zweiten Phase mit und nach Punk, in der zunächst die Pop-Art Warhol'scher Prägung angeeignet wurde, bevor Popmusik sich gegen Ende der Moderne aufsplittete und, parallel zur Entwicklung in der Gegenwartskunst, teils in einen genderkritischen Identitätsdiskurs einfloss.

Warum befallen mich nun bei Bowies Spätwerk unangenehme Gefühle? Hängt es damit zusammen, dass Bowies Musik schon in den Achtzigern durch Erfolgsdrang und Verwertungsdruck uninspirierter wurde? Zum Teil. Zum anderen Teil damit, dass Bowie in seinem Alterswerk – nach einer Veröffentlichungspause von zehn Jahren – eine Rückkehr zu Gefühlen und Inhalten einer ehemals selbstgeschaffenen Pose versuchte: zu künstlerischen Höhepunkten wie jenen der Berliner Phase von *Low* und *Heroes*. Was kam dabei heraus? Melancholie. Das ist kein Zufall. Denn diese Melancholie war schon in seinem ersten Hit »Space Oddity« zu spüren, wo der Aufbruch in den Weltraum in die Zeilen mündet: »Planet Earth is blue / And there's nothing I can do.«

Auf seinem vorletzten Album dann die eisumwehte Frage: »Where are we now?« »A man lost in time near KaDeWe / Just walking the dead.« Und jetzt, auf seinem Abschiedsstatement, singt Bowie die Zeilen »I'm a black star / I'm not a pop star«, kombiniert mit einer obskuren, okkult anmutenden Anspielungsorgie im Videoclip, bei der nie ganz klar wird, worauf sie sich bezieht. Ist Bowie sich auf diese Art treu geblieben (»I didn't try and identify myself«)? Oder laufen die Verweise ins Nichts? Und was wäre dieses Nichts?

Der schwarze Stern, erklärt mir Wikipedia, ist ein theoretischer Stern, eine hypothetische Alternative zu einem schwarzen Loch. Ist das also ein abschließendes Statement über sich selbst, eine hypothetische Alternative zu einem einsinkenden Zweifel? Der Ort, an dem das konventionelle Wissen über das Universum außer Kraft gesetzt wird, ist natürlich nicht auffindbar.

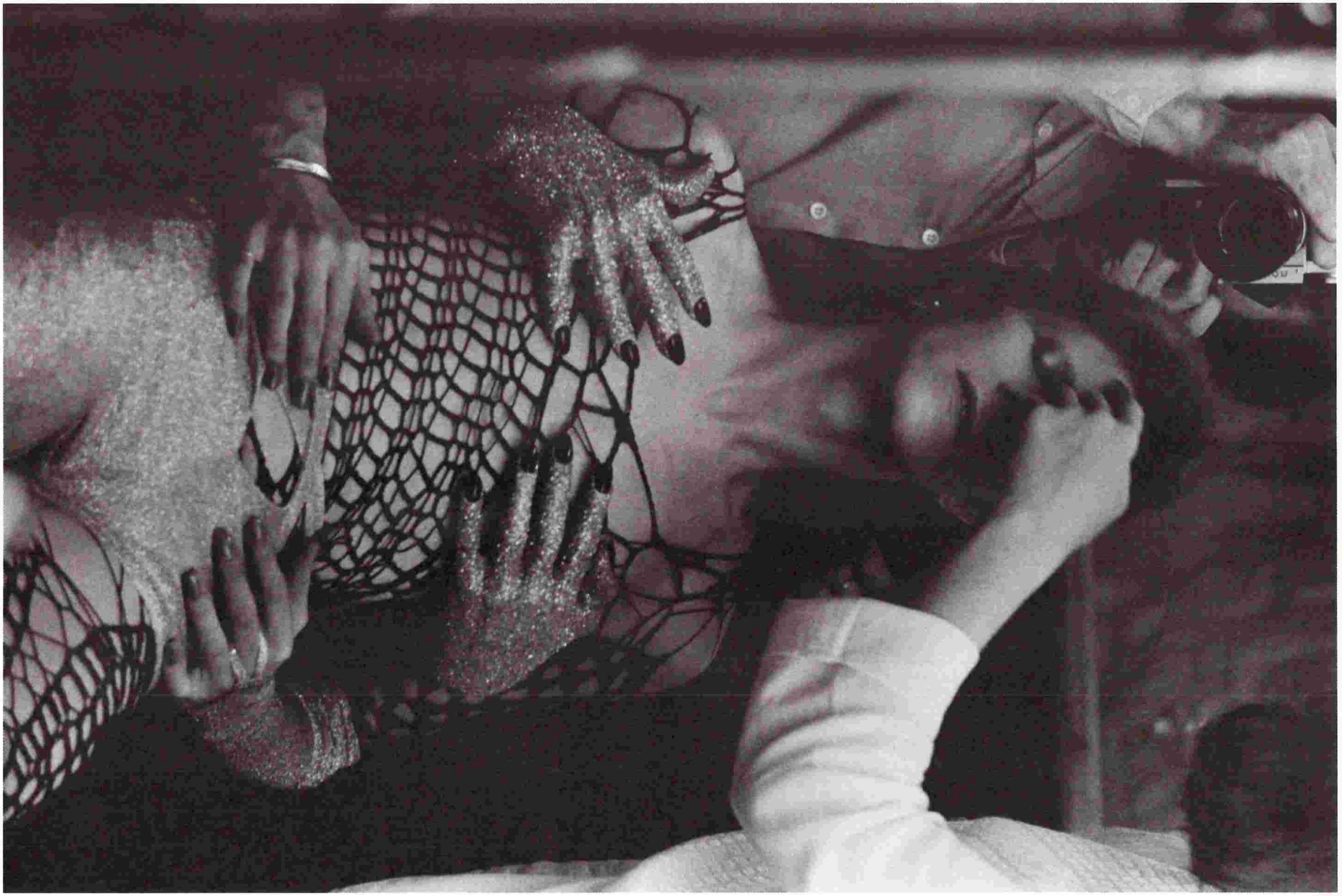
Bowie thematisiert seine eigene Begrenztheit, sein Zusammentreffen mit der eigenen Vergänglichkeit, mit seinem Tod. Warum verfällt er dabei so auffällig einer Spielart des Mystizismus? Man könnte es als starken Schachzug, als ein schönes, leeres und doch inspiriertes *Goodbye!* interpretieren. Oder auch als etwas, das auf dem Schachbrett der Pose ein hilfloseres Patt verdeckt, das so oft die Achillesferse des Pop war: Auch Bowie kehrt zurück zu dem, was er grenzgängerisch aufgebrochen hatte, und verwandelt es in etwas, das in der Melancholie überschaubar und geheimnisvoll bleibt oder: bleiben soll.

Bowie ist zwar zu clever, um sich einer Illusion hinzugeben. Das macht die Sache so ungeheuer ambivalent. Aber das große Manko seines künstlerischen Statements ist diese Rückbesinnung, die auf mehr als einer Ebene nostalgisch ist. Denn die große Figur des Dandys, wie sie von Oscar Wilde geschaffen wurde, hat ausgedient – und das war Bowie klar. Vielleicht besingt er sich deshalb als »Blackstar« und nicht als Popstar. Von dieser Figur hatte Bowie erlernt, eine aufrührerische Kraft zu entfalten. Aber er hat es, anders als Oscar Wilde ein Jahrhundert vor ihm, nie geschafft, die dieser Figur gesetzten Grenzen so offen anzusprechen, wie Wilde es im Essay *The Soul Of Man Under Socialism* von 1891 getan hatte. Bowie gelang es nicht, die Kritik auch zur Selbstkritik werden zu lassen. Auch sie war bei ihm nur als Pose zu haben, und so wurde alles zur Schwermut, samt Anspielungen auf Lars von Triers *Melancholia* wie schon auf Kubricks *2001: A Space Odyssey* in »Space Oddity«.

Man kann sich auch hinter Melancholie verstecken. So sagte Bowie einst über sich selbst: »I find only freedom in the realms of eccentricity.« Bowie war nie seiner Zeit voraus, aber doch *right on time*. Dafür gebührt ihm Respekt.

Die große Figur des Dandys hat ausgedient – das war David Bowie klar.

Immer schon ein *hands-on kind of* Popstar:
David Bowie wird von diversen echten und falschen Händen für einen TV-Auftritt vorbereitet, London 1973.
(Foto: Terry O'Neill / Getty Images)



Doppelohrring I:
Anja Plaschg alias Soap & Skin, fotografiert vor der Wotrubakirche in Wien

Wahlverwandtschaften
N° 14

Soap & Skin vs. Dietmar Dath

TEXT KLAUS WALTER

»Er nimmt sich sein letztmögliches Kostüm«

Ob ich mit Soap & Skin und Dietmar Dath über den Tod reden möchte, fragt die Redaktion. Daths neuer Roman heißt *Leider bin ich tot*, und so heißt auch ein Song auf *Nicht sterben. Aufpassen.*, dem Album von The Schwarzenbach, auf dem Dath singt. Im Repertoire der Musikerin Anja Plaschg alias Soap & Skin gibt es Stücke wie »Marche Funèbre«, »Deathmental« und den Song »Vater«, inspiriert vom Tod ihres Vaters. Wir leben weit voneinander entfernt, Soap & Skin möchte lieber schreiben als sprechen, also mailen wir uns. Dath antwortet schnell, Soap & Skin langsamer, Mails überschneiden sich. So ist der folgende Text auch das Dokument einer Zumutung und eines Scheiterns. Scheitern beim Versuch, die Balance zu finden zwischen Nähe und Distanz. Scheitern beim Versuch, die Künstler-Personae zu trennen von den Menschen, mit denen man sich zu unterhalten versucht – weil man sie gar nicht trennen kann, weil man aber, wenn man die Trennung nicht versucht, in die Falle des Biografistischen tappt. Von wegen »Kinder der Tod, ist gar nicht so schlimm«! Vergiss es, Palais Schaumburg!

FOTOS MICHAEL DÜRR (SOAP & SKIN),
EVELYN DRAGAN (DIETMAR DATH)

Vom Club 27 zu Lemmy Kilmister und David Bowie: Wie verändert sich das Sterben im Pop? Eignet es sich noch zur Romantisierung, wenn ältere Popstars den sogenannten natürlichen Tod sterben?
Dietmar Dath: Ich glaube nicht, dass es da eine besondere Popfrage gibt. Es ist ein Massenmediending: Der Tod von Johannes Paul II. war auch ein Event, und den hätte man auch romantisieren können. Romantik ist eine Darstellungsform, Tod ist ein Ereignis – das hat nicht mehr miteinander zu tun als Stoff und Thema.
Soap & Skin: Ja! Was Dietmar sagt, ist so richtig. Pop ist von der Gesellschaft ja auch gar nicht richtig zu trennen.

Verliert der Tod im Alter das Heroische?
S&S: Der Tote ist unantastbar.
DD: Man könnte auch umgekehrt sagen: Wenn man seinen ersten Karrierehöhepunkt im Glamrock mit einer Platte hatte, die von Tod und Apotheose einer Kunstfigur handelt, ist Altwerden und Sterben selbst heroisch – in dem Sinn, in dem das Heroische immer die aktive Zurückweisung der Muster ist, die man eigentlich erfüllen sollte. Ich fand andererseits »Lady Stardust«, das Liebeslied für Marc Bolan auf *Ziggy Stardust*, immer interessanter als das ganze Sterben-Auferstehen-Brimborium. Der ganze Männermessianismus ist eine relativ fade Musicalrolle. Die Belastung von Genre- oder Geschlechtergrenzen oder die Verweigerung von Machismo sind eine viel größere Errungenschaft als ein Angriff auf die Grenze zwischen Leben und Tod.

Am Ende des »Lazarus«-Videos steigt Bowie in einen dunklen Holzschrank und zieht die Tür hinter sich zu. Warum geht er zurück ins *closet*, wo seine Performance doch so vielen Leuten dabei geholfen hatte, rauszukommen aus dem Schrank der heterosexuellen und anderer Diktate?
S&S: Ich assoziiere damit den Kleiderschrank, aus dem er sein Leben lang seine Kostüme geholt hat. Er nimmt sich nun also selbst sein letztmögliches Kostüm.
DD: Wenn es überhaupt das bedeutet, was eine Art Bilderrätselübersetzung darin sieht, dann könnte es ein Witz sein, im Sinne von: *Once a thing is seen, it cannot be unseen.* Dieses »zurück ins *closet*« geht sozial eben nicht, physisch aber schon. Bowie erinnert eine Metapher daran, dass sie eine Metapher ist. Darin war er immer gut.

Nach Bowies Tod wird getrauert, erinnert, verglichen, gewürdigt. Leute kommen in kirchenartiger Atmosphäre zusammen, um im Chor »Space Oddity« zu singen. Der Clip wird zum Hit, viele posten, dass ihnen die Tränen gekommen seien. Bekommt da die alte Rede von Pop als Ersatzreligion neuen Sinn?
DD: Ich mag das nicht. Immer, wenn etwas als Ersatzreligion bezeichnet wird, werden sowohl die Religion als auch das andere Ding unterschätzt. Was sollte nicht schon alles Ersatzreligion sein: die Wissenschaft, die Technik, der Sozialismus, die sogenannte sexuelle Befreiung … Religion ist etwas Besonderes insofern, als Leute da ihre Handlungen nach etwas ausrichten, was sie nicht begründen, weder logisch herleiten noch mit Evidenzen belegen müssen – das nennt man Glauben. Aber Science-Fiction ist eben nicht Scientology, sie ist ein ästhetisches Gebilde, an das man nicht glauben muss, in dem man aber fantasieren und performen kann. Und so auch Pop. Nur bei Irren – Charles Manson, der denkt, das »weiße Album« rede mit ihm – kollabiert Pop in die Form »Glauben«. Ansonsten aber ist Pop die Möglichkeit, nicht glauben zu müssen, dass David Bowie mich liebt oder ich ihn verstehe, aber davon träumen zu dürfen. Dazu eine Geschichte, die mir gestern Nacht passiert ist: Es ging im kleinen Kreis, wie so oft in den letzten Wochen, um Bowie, und eine in der Runde fing mit ihrer Theorie an, dass Bowie zu den wichtigsten britischen Okkultisten gehöre, neben William Blake, Alan Moore, Austin Osman Spare. Das seien auch alles Künstler, wohingegen Aleister Crowley nur ein Hochstapler gewesen sei. Ich war nicht einverstanden. Ich mag diese Esoterikinterpretationen von Bowie nicht. Da kam sie mir mit dem »A magical journey from Kether To Malkuth«-Zitat, das hätte ich doch selbst aus Bowies »Station To Station« geholt und in *Leider bin ich tot* gestellt, als einzige, also offenbar wichtige Bowie-Referenz des Buches. Mein Einwand: Ach, Bowies Kabbala-Bezug ist doch kein gläubiger, kein philologischer, er hat sich von Éliphas Lévis *Transcendental Magic, Its Doctrine And Ritual* anregen lassen. Nach seinem Tod wurde die Liste seiner Lieblingsbücher noch mal breit publiziert, da ist Lévi dabei. Was Bowie von der Kabbala wusste, hatte er also aus diesem populär geschriebenen Buch. Da sagt sie zu mir: »Ja, aber Alan Moore, Spare und Bowie zeigen eben, dass Okkultismus einfach eine Technik der Konzentration ist. Sie legen nicht das Leben oder Sterben nach der Kabbala aus, sondern sie verweisen auf Systeme der Magie wie die Kabbala, um sich selbst und ihre Kunst als etwas darzustellen, das nicht nur nachgespielt und nachempfunden werden kann, sondern auch einen Fokus darstellt, wo Bedeutungen ineinanderkrachen wie im magischen Denken.« Ich frage sie: »Also Ersatzreligion?« Und sie sagt: »Nein, die okkulte Kunst ist kein Ersatz für die Religion. Sondern sie ist, als ein Welterlebnis, das potenziell *alles* bedeutsam findet, selber das, wofür die organisierte Religion immer nur ein schwacher Ersatz sein kann.«
S&S: Das sind so so wundervolle Sätze: »Eine Technik der Konzentration« … »ein Welterlebnis, das potenziell alles bedeutsam findet« … »wofür die organisierte Religion immer nur ein schwacher Ersatz sein kann«. Mehr kann ich dazu nicht sagen. Den Begriff »Ersatzreligion« habe ich noch nie verstanden, jetzt weiß ich zumindest, warum.

Welche Songs behandeln auf gelungene Weise Tod und Sterben?
DD: Ihr werdet lachen: »Ziggy Stardust«. Warum? Weil das Ding nicht so tut, als könnte es dem Tod eines *Menschen* gerecht werden, sondern stattdessen den Tod von Rock'n'Roll genießt und damit verneint. Der sehr kluge Blogger Philip Sandifer hat geschrieben, schon das Gitarrenriff sei »ein Riff, das sein eigenes Sterben beklagt«.
S&S: Björks »New World«. Auch Bowie singt auf *Blackstar* vom Sehen.

Welche Songs behandeln auf gar nicht gelungene Weise Tod und Sterben?
DD: »Spirit In The Sky« von Norman Greenbaum. Ich finde das Ding superschön, aber das ist es, weil es sein

Thema so total verfehlt. Es redet vom Jenseits und suhlt sich im Diesseits. Falscher geht's nicht.

S&S: Obwohl es auch hier um die sehenden Augen geht: »Bright Eyes« von Art Garfunkel. Ich liebe das Lied seit meiner Kindheit, aber den Text blende ich teilweise lieber aus. Ich hörte das zum ersten Mal im Film *Unten am Fluss* von Martin Rosen, in der letzten Szene, als das schwarze Kaninchen des Todes auftaucht. Das war die allererste »künstlerische« Darstellung des Todes, die ich als solche auch begriff. Ich muss ungefähr sieben Jahre alt gewesen sein, und ich kann mich noch körperlich an die gigantischen Gefühle erinnern, als ich zu verstehen begann, was dieses Kaninchen vorhat.

Gibt es beim Sterben im Pop ein Gender-Gap? Freddie Mercury, Cobain, Johnny Cash, Dylan, Ian Curtis, 50 Cent, The Notorious B.I.G., Tupac – alles Männer, bei allen spielt der eigene Tod mit, bei manchen als *self-fulfilling prophecy*.

S&S: Gender-Gap beim Sterben? *OMG*.

DD: Janis Joplin, Whitney Houston, Amy Winehouse … So etwas wird immer retrospektiv gebastelt, und man findet bei Künstler*innen ja immer alles, wenn sie lange genug aktiv waren. Elisabeth Bronfen hat mal einen Kult von Männern um die schöne Tote beobachtet. Aber der ist seit der Romantik da, der ist nicht Pop-spezifisch.

S&S: *Fuck that* Kult.

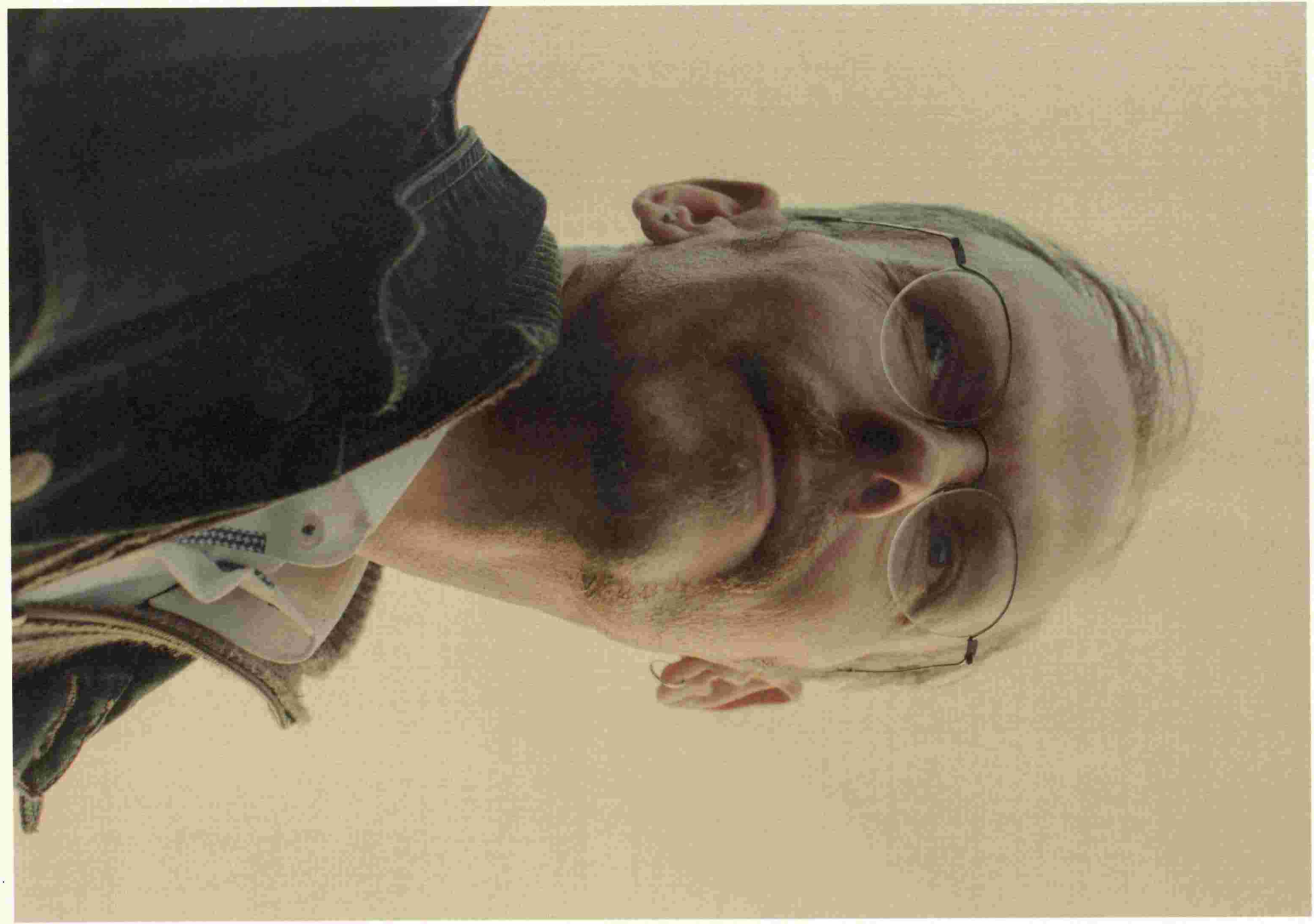
Im Repertoire von Soap & Skin gibt es viele Lieder über den Tod. Warum?

S&S: »Marche Funèbre« richtet sich gegen autoritäre Zuschreibungen in meiner Kindheit. »Deathmental« dreht sich um Übergriffigkeit und Sadismus. Bei »Vater« ist der Bezug klar. Aber … Lieder »über den Tod« – ich habe immer das Gefühl, das ist ein riesiges Missverständnis. Doch ich mag mich irren. Ich mag Grenzen nicht so gerne, ob innere oder äußerliche, deshalb habe ich sie mir schon immer ganz genau angesehen. Das beginnt bei prägenden Erinnerungen, einschneidenden Handlungen und Lebenssituationen und endet beim Tod, ja. Und davor gibt es noch das, was das Leben fordert, wenn der Tod in unmittelbarer Nähe vorbeispaziert. Und es gibt das, was das Leben unter lebenswidrigen Umständen hervorbringt. Und es gibt Triebe, die sind außer Rand und Band. Und es gibt Fragen über das, was man vom Leben will, oder ob das, was man will, in dieser Welt verloren ist.

»Ich mag Grenzen nicht so gerne, deshalb habe ich sie mir immer ganz genau angesehen.«

Die Todessongs von Männern sind bei aller Dramatik fast immer in Genresprachen wie Rock oder HipHop verhaftet, sodass eine Restdistanz zwischen Sänger und Song-Persona bleibt, man also nicht in Versuchung gerät, das eins zu eins persönlich zu verstehen. Bei Soap-&-Skin-Songs gerate ich aber sehr wohl in Versuchung, das autobiografisch zu lesen, also Soap & Skin mit Anja Plaschg zu identifizieren und umgekehrt. Nehmen Sie das in Kauf? Fordern Sie das heraus?

S&S: Mit derartiger und immer wiederkehrender Fragestellung schleicht sich mir ins Gewissen: Warum bekommt diese Frage solches Gewicht? Das ist mir allerdings ein Rätsel, das ich mittlerweile auch gerne aufgebe, lösen zu wollen. Für mich sind »Genresprache« und derartige Benennungen uninteressant. Das scheint eine Aufgabe der Rezipienten beziehungsweise Journalisten zu sein. Wobei ich auch daran zweifle, dass Ian Curtis, Elliott Smith und Kurt Cobain einfach »Genresprachen« benutzt haben. Werden weibliche »Todessongs« – ich übernehme der Einfachheit halber diese



Doppelohrring II:
Dietmar Dath, fotografiert in Frankfurt am Main

Bezeichnung – anders rezipiert als männliche? Ich befürchte ja. Allgemeingültiges wird Frauen im Pop weniger leicht zugesprochen als Männern.

Den Albumtitel *Nicht sterben. Aufpassen.* von The Schwarzenbach und den Songtitel »Leider bin ich tot« würde ich zunächst nicht mit der Person Dietmar Dath identifizieren, sondern im Kontext Ihrer Beschäftigung mit diversen Todeskünsten wie Splatter und Metal sehen. Wenn ich allerdings jetzt, nach einigen Stunden Recherche zum Thema, »Leider bin ich tot« zum x-ten Mal höre, frage ich mich, ob das nicht doch Dietmar Dath ist, der vom eigenen Leben und Sterben singt. Das wiederum hat reflexhaftes Zurückweichen zur Folge: Will ich das wissen?
DD: Es ist ein Liebeslied. Und das ist für mich fast noch intimer als ein Sterbelied. Es ist ja nicht intelligenter als: »Wenn ich tot bin, wirst du mich vermissen, dann tut's dir leid.« Das ist einerseits pubertärer Quatsch, aber man fühlt so was eben manchmal, und die Band hat mich eingeladen, das in seiner ganzen Ungeschütztheit zu erforschen. Ich bin ihnen sehr dankbar dafür.
S&S: »Es ist ein Liebeslied. Und das ist für mich fast noch intimer als ein Sterbelied.« Diesen Satz möchte ich auch gerne auf »Vater« übertragen.

Es folgen Songzeilen zum Thema. Was fällt Ihnen dazu ein? »All the people I like are those that are dead.« (Felt)
S&S: Auf allen Dingen liegt der Staub derselben Dinge.
DD: So rum stimmt es bei mir nicht, aber so ähnlich: Einige Leute, die ich mag, sind tot, zum Beispiel Lieblingsautorinnen. Joanna Russ vor allem, die lese ich immer, als würde ich mir bei jemandem Rat holen, jemand Lebendigem. Texte können das irgendwie, und das wäre meine Frage an Soap & Skin: Wenn man Texte vorliest oder spielt, die von Toten stammen, etwa von Ingeborg Bachmann (wie in Ruth Beckermanns Film *Die Geträumten* mit Anja Plaschg in der Hauptrolle, Anm. d. Red.), denkt man dann eher: »Die redet aus mir«, also: »Jemand Fremdes ist da, und ich bin nur die Stimme«? Oder denkt man: »Das bin ich. Ich benutze nur die Worte der Toten, um ich zu sein.« Ich frage danach, weil Bowies Rollen jetzt zum Teil von anderen weitergespielt werden. Michael C. Hall, der in »Lazarus« spielt, hat sogar explizit gesagt: »Ich spiele jetzt David Bowie.« Dabei spielt er eine *Rolle*, die Bowie angeregt hat. Kann man so was unterscheiden, wenn man für die Toten spricht?
S&S: Erst hätte ich mich entscheiden können. Jetzt denke ich, dass sich mein Umgang damit aus einem Wechselspiel beider Möglichkeiten speist. Das Spielen toter Künstler und das Interpretieren von deren Werken ist eine heikle Sache und erfordert große Behutsamkeit. Für meinen Geschmack gelingen diese Fremdübertragungen in den seltensten Fällen. In der Arbeit mit Ingeborg Bachmanns Texten, die mich teilweise übel-erregend berührt haben – und das meine ich irgendwie auch im positiven Sinne –, waren immer diese Zweifel in meinem Kopf: Darf ich zeigen, was ich da spüre? Woher habe ich das Recht, ihre Gestalt anzunehmen, wenn ich ihre Worte in meinen Mund lege? Um die Sache dann überhaupt über den Tisch zu bringen, hoffe ich darauf, dass das Mit-Tragen dieser Zweifel eine irgendwie angemessene Form hervorbringt.

Dietmar Dath

»Die Verweigerung von Machismo ist eine viel größere Errungenschaft als ein Angriff auf die Grenze zwischen Leben und Tod.«

»I'd rather die young than grow old without you.« (Johnny Cash)
S&S: Was sich als begehrenswert ausgibt, ist maskiert. Früher oder später fällt die Maske, in diesem Augenblick demaskieren sich die Angst, der Tod und die Vernichtung des vergänglichen Wesens. (Georges Bataille)
DD: Eine der schönsten Beleidigungen, die es gibt. Fast so gut wie »May you live in interesting times«.

»Hope I die before I get old.« (The Who)
DD: *Be careful what you wish for!*
S&S: Oh, ja! *Careful with that!*

»Hope that I get old before I die.« (They Might Be Giants)
DD: *Be* noch carefuler *when you wish for what everybody wishes for!*
S&S: Der Satz stinkt nach neoliberaler Ego-Ökonomie und Lebensangst.

»Schlafen kann ich, wenn ich tot bin.« (Rainer Werner Fassbinder / Lassie Singers)
S&S: Kleines Ich sagt: Ich nehme alles. Kleines Leben sagt: Ich auch.
DD: Das gibt es inzwischen sogar als Song von Bon Jovi. Leuchtet mir überhaupt nicht ein. Ist so wie: Wenn ich Kaffee trinke, kann ich nicht schlafen. Das Gegenteil stimmt bekanntlich: Wenn ich schlafe, kann ich keinen Kaffee trinken.

Totentänzer

TEXT FIONA MCGOVERN

Die Kunst, das Sterben zu ertragen

Das Leiden anderer wird erst vermittelt durch das Foto zu einer »realen« Angelegenheit.

Eines der ersten Bilder, die mir beim Stichwort »Tod« in der Kunst in den Sinn kommen, ist ein Selbstporträt von Robert Mapplethorpe aus dem Jahr 1988. Nur Mapplethorpes Gesicht und seine rechte Hand, die einen Gehstock mit aufgesetztem Totenkopf umfasst, lösen sich aus dem schwarzen Hintergrund der Fotografie, die Konturen seines Körpers werden vom Dunkel verschluckt. Die Analogie ist offensichtlich, die Aussage klar: Der uns hier so direkt anblickende Künstler wird bald nicht mehr unter den Lebenden weilen.

Mapplethorpe greift durch die Inszenierung mit dem Schädel auf ein klassisches Vanitasmotiv zurück, einen uralten Topos der bildenden Kunst. Arnold Böcklins *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* von 1872 mag einem einfallen oder Hans Baldungs *Tod und das Mädchen* von 1517, in dem der Tod als Verführer einer jungen, mehr oder weniger unbekleideten Frau auftritt. Schon im 14. Jahrhundert erfreute sich das Motiv des Totentanzes großer Beliebtheit. Als Skelett personifiziert fordert der Tod jeden – gleich welchen Standes, Alters oder Geschlechts – zum Tanz auf. Ihm, so die einfache Botschaft dieser ebenso grausamen wie reizvollen Tanzszenen, entkommt letztlich niemand. Trotz dieser Referenzen ist Mapplethorpes Selbstporträt aber auch im spezifischen Kontext seiner Zeit zu sehen: der Hochphase der Aidsepidemie in den USA, zu deren Opfern er wenig später selbst zählen sollte.

Im selben Jahr entzündete sich eine Debatte um die Frage nach der angemessenen Darstellung von HIV-Infizierten. Eine Ausstellung des Fotografen Nicholas Nixon mit dem Titel *Pictures Of People* bildete den Aufhänger für eine groß angelegte Protestaktion. Kritiker wie der Aidsaktivist und Kunsthistoriker Douglas Crimp warfen Nixon vor, in seiner 1987 begonnenen Serie von Menschen mit Aids diese zu weitgehend anonymen Opfern zu stilisieren: Eine ethisch vertretbare Darstellung müsse den jeweiligen Kontext mit präsentieren, damit den Porträtierten ihre Würde und Individualität erhalten blieben. In der Tat führte die Kontroverse zu einem Wandel in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Aids. Nan Goldin etwa fotografierte 1989 die eng mit ihr befreundete Cookie Mueller am Sarg von deren Ehemann Vittorio Scarpati und brachte damit das engste soziale Umfeld mit ins Spiel. Als Mueller kurz darauf ebenfalls starb, nahm Nan Goldin mit einem Bild von ihr im liebevoll dekorierten Sarg Abschied.

Wenn Félix González-Torres auf Billboards im öffentlichen Raum nicht mehr als den Abdruck eines Menschen in einem Bett mit weißer Bettwäsche zeigt, spiegelt sich darin auch eine grundlegende Eigenschaft der Fotografie wider: So zeugt ein Foto, wie Roland Barthes in *Die helle Kammer* und Susan Sontag in *Das Leiden anderer betrachten* hervorhoben, immer schon von der Abwesenheit dessen, was vor die Kamera gebracht wurde. Ein »Wir« könne bei der Betrachtung fremden Leidens keineswegs als selbstverständlich vorausgesetzt werden, führt Sontag unter Rückgriff auf Virginia Woolfs feministische Lesart des Krieges in *Three Guineas* weiter aus. Denn es bestehe ein Unterschied zwischen denen, die etwa direkt von kriegerischen Auseinandersetzungen betroffen sind, und denen, die sich in Sicherheit wiegen können. Gerade den Privilegierten werde das Leiden anderer erst vermittelt durch das Foto zu einer »realen« Angelegenheit.

Was sich Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der Fotografie als breitenwirksames Medium anbahnte, ist heute unausweichlich geworden: Tagtäglich sind wir mit Bildern sterbender oder bereits verstorbener Menschen konfrontiert. Im Sekundentakt wird von Massakern, Attentaten und bewaffneten Überfällen aus weiten Teilen der Welt berichtet. Das Foto des toten syrischen Jungen am Strand von Bodrum in der Türkei wurde im September 2015 über Nacht zu einem der ikonischen Bilder der sogenannten Flüchtlingskrise. Videoclips von Schusswechseln mit tödlichem Ausgang sind öffentlich im Netz einzusehen und können nicht zuletzt im Zuge von Bürgerrechtsbewegungen wie Black Lives Matter als wirksames Beweismittel fungieren.

Die massenmediale Verbreitung von Bildern menschlicher Katastrophen bildete für jemanden wie Andy Warhol den Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von Arbeiten. Seine Siebdruckserie *Death And Disaster* aus den frühen Sechzigerjahren zeigt Bilder von Autounfällen und Selbstmorden ebenso wie von Rassenunruhen und elektrischen Stühlen. Gerade deshalb stießen sie anfangs auf wenig Gegenliebe. Der Schriftsteller David Dalton wies sogar eines der Bilder als Geschenk zurück, da er keine Lust verspürte, täglich tote Leute an der Wand seines Wohnzimmers sehen zu müssen. Das europäische Publikum dagegen schien offener – ein Umstand, der in der Literatur auch auf die hier bestehende Tradition der Totentänze zurückgeführt wird. Doch aus Warhols heute so hochgeschätzter Siebdruckserie spricht keine Moral. Durch die aneinandergereihten Wiederholungen der Motive führen sie dem Betrachter vielmehr erschreckend nüchtern vor, dass keines dieser Szenarien ein Einzelfall bleiben wird.

Auch die Auseinandersetzung mit dem eigenen Sterben und die Inszenierung desselben sind inzwischen zu einem weit verbreiteten Topos geworden. Die Fotografin Jo Spence und die Cellistin Charlotte Moorman etwa dokumentierten in den Neunzigerjahren ihr jeweiliges Krebsleiden in Form von Collagen, Videos und öffentlichen Auftritten. Diese vermitteln nicht nur ungeschönte Einblicke in den Krankheitsverlauf und speisen diese in den öffentlichen Diskurs ein – die Kunst bildet auch einen quasi-therapeutischen Weg, um das eigene Sterben erträglicher zu machen.

Arnold Böcklin, *Selbstporträt mit fiedelndem Tod*, 1872
Öl auf Leinwand, 75 x 61 cm

David Bowie, Dublin, August 1991
Foto: Kevin Cummins

»Whatever lies behind the door
There is nothing much to do
Angel or devil, I don't care
For in front of that door
There is …«

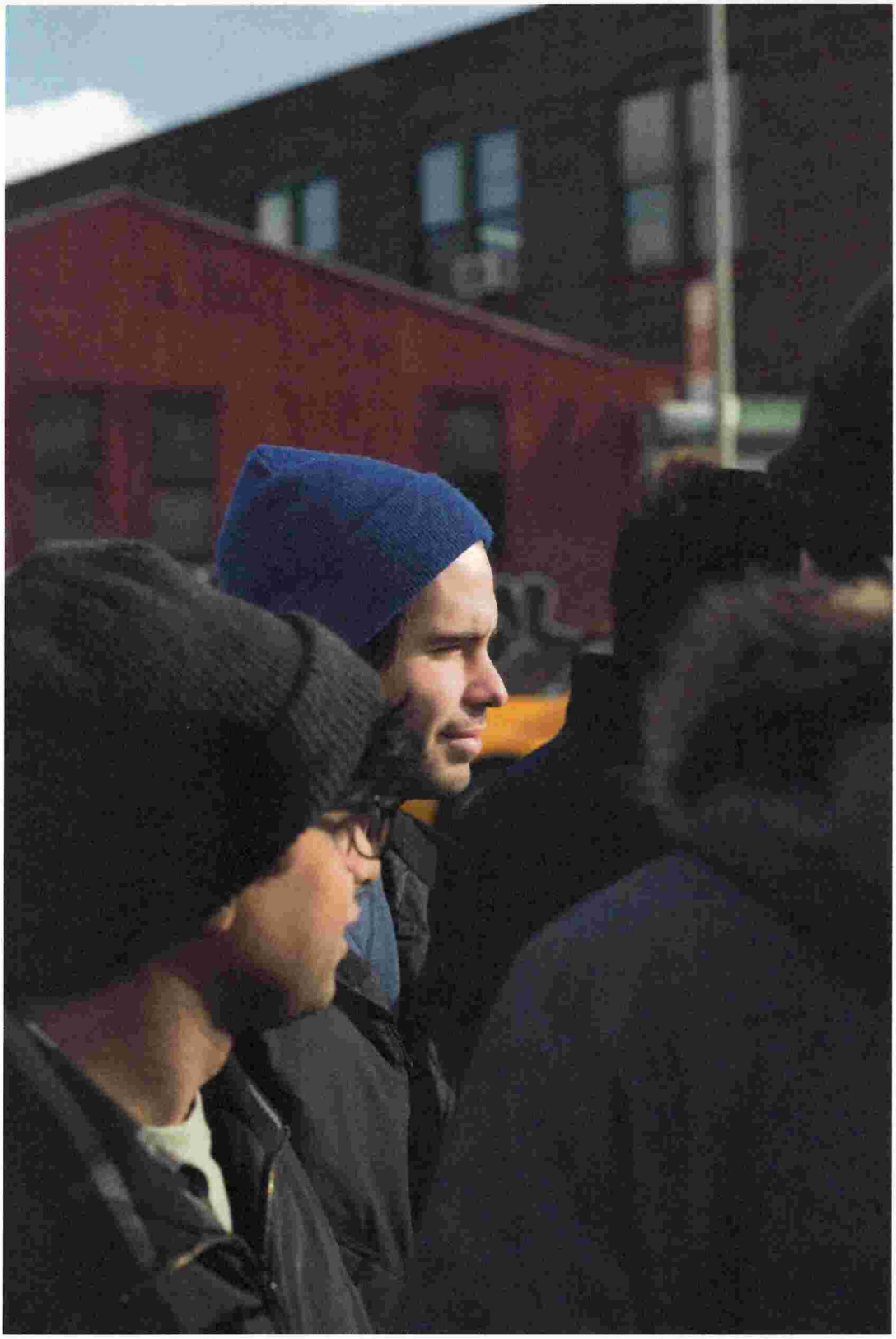
»My Death«
David Bowie nach Jacques Brel

Text Hendrik Otremba **Fotos** Katharina Poblotzki

Arbeit ist Hardcore. Hardcore ist Arbeit. So symmetrisch schön und naturgesetzlich schlicht liest sich das Credo von Big Ups. Die Musik der Band aus Brooklyn lebt vom ständigen Wechselspiel aus Explosion und Reflexion. Ihr zweites Album *Before A Million Universes* prescht voran wie eine Dampfwalze, unterwegs zwischen Existenzialismus, Broterwerb und dem Abgrund hinter der nächsten Klippe.

Der Sturm BIG UPS vor der Ruhe

Eine Million Universen im Blick: Carlos Salguero, Brendan Finn, Joe Galarraga und Amar Lal (v.l.) sind Big Ups.



Es gibt wohl keine Comicfigur, die so präzise die Leichtigkeit und Schwere des Lebens miteinander verbandelt wie Bill Wattersons Calvin. Der sechsjährige Calvin geht in Komplizenschaft mit seinem Stofftiger Hobbes, dem haarigsten Pferdestehlfreund seit Chewbacca, immer wieder existenzialistisch gefärbten Fragestellungen der Erwachsenenwelt nach – nur um sich im nächsten Moment wie die Blaupause eines unbekümmerten Kindes wortwörtlich in die Abenteuer des Alltags zu stürzen.

»Ich mag den Comicstrip am liebsten, in dem Calvin und Hobbes auf einem Schlitten sitzen und verwirrt über das Dasein des Menschen philosophieren – und im nächsten Moment rasen sie über eine Klippe und haben einen Mordsspaß«, erklärt Joe Galarraga, der charismatische Sänger der Post-Hardcore-Band Big Ups aus Brooklyn. Er und Schlagzeuger Brendan Finn, Bassist Carlos Salguero und Gitarrist Amar Lal veröffentlichen dieser Tage ihr zweites Album *Before A Million Universes*. Die Freundschaft der vier Mittzwanziger wirkt so innig wie die zwischen einem kleinen Jungen und seinem Stofftiger. Galarragas Vorliebe ausgerechnet für diesen Calvin-und-Hobbes-Strip ist dabei mehr als naheliegend, ist eine Band doch eine der wenigen sozialen Konstellationen, in denen man solch ein Wechselbad der Gefühle auch mit weit über 20 quasi sanktionsfrei ausleben kann. Wo sonst setzt man sich noch mit der Absurdität des Daseins auseinander, um sich im nächsten Moment wie ein Kleinkind vor Lachen auf dem Boden zu kullern?

Zusammen auf eine Waage gelegt kommen sämtliche Calvin-und-Hobbes-Bände auf fast sieben Kilogramm, ihr popkulturelles Gewicht aber ist kaum zu bemessen. Schaut man sich die Panels von Bill Watterson an, fällt eine weitere Verwandtschaft zu Big Ups auf: Fast immer findet sich in den Erlebnissen von Calvin und Hobbes ein Wechselspiel aus Explosion und Reflexion. Das entfaltet auch 20 Jahre nach Erscheinen des letzten Comics der Serie

noch seine Wirkung. »Als wir 2010 mit der Band anfingen, schrieben wir sogar einen Song über Calvin und Hobbes«, erzählt Galarraga. Wie die Dramaturgie eines Watterson-Comicstrips kann man sich auch das prototypische Big-Ups-Stück vorstellen: Es oszilliert zwischen Leichtigkeit und Schwere, ist abwechselnd laut und leise, spricht im Flüsterton zu einem, um sich im nächsten Augenblick eine Klippe hinabzustürzen.

Da entsteht viel musikalischer Druck. Der Dampfwalzen-Drive von Big Ups, den die Band besonders live freisetzt, ist ein wesentlicher Aspekt ihrer schnell wachsenden Popularität. Die vier Freunde nur als die Haudraufs zu begreifen, als die sie sich etwa in »Knight«, einem an Frühachtziger-Hardcore geschulten Stück, vorstellen, wird ihnen aber nicht gerecht. Wie bei Calvin und Hobbes ist es vielmehr das Spiel mit Gegensätzen, das ihren Stil ausmacht. Die Anstrengung lebt immer auch von ihrer Umkehrung, von der Ruhe vor dem Sturm. Die vier jungen Musiker brettern drauflos, um ein paar Takte später in programmatischem Wechsel die Bremse zu ziehen und das Ganze dann im Laufe eines Songs mehrmals durchzuspielen.

Der wohlgemerkt auch in den ruhigen Momenten äußerst energetische Sound ist das Resultat eines natürlich gewachsenen Songwritingprozesses. Jedes Bandmitglied dient mit seinem Instrument der Sache, die Musik ist von Ego befreit, es gibt keine Soli und bloß keine Routine. »Wir schmeißen Ideen in einen Topf und versuchen, dabei keine Regelmäßigkeit aufkommen zu lassen«, sagt Schlagzeuger Brendan Finn. Auch wenn Galarraga als smarter Sänger – wie der kleine Calvin: immer zwischen Explosion und Existenzialismus – im Vordergrund steht und mit seiner Präsenz ins Rampenlicht prescht, setzt er sich nicht über die Stücke hinweg, sondern bleibt Teil des Zusammenspiels, ob laut oder leise.

Das Gegenspiel von Ruhe und Sturm haben Big Ups nicht erfunden, sie beherrschen es nur außerordentlich gut. Es findet sich auch in der Referenzliste der Band, die gar nicht erst kaschiert werden soll: bei Slint, Moss Icon, Quicksand, Fugazi – spätestens mit Big Ups ist die Neunzigerjahre-Retroschleife auch im Post-Hardcore angekommen. Die Kunst ist es, daraus etwas Neues zu erschaffen, und demnach sind Big Ups Künstler: Ihr Zusammenspiel veredelt die Montage der Einflüsse und gibt der Band eine eigene Signatur. Daran haben die vier Brooklyner Freunde in den vergangenen sechs Jahren hart gearbeitet.

Brendan Finn **»Es geht uns um Arbeit, die jeden Abend ein völlig neues, ekstatisches Gefühl zulässt.«**

2010 trafen sich Galarraga, Finn, Salguero und Lal in einer Musikklasse der New York University. Sie spielten erst in einer instrumentalen Surf-Combo, aus der schließlich Big Ups hervorgingen. Die Auftritte fielen anfänglich eher in die Kategorie Wochenendvergnügen, es ging mehr um Party als um Partizipation. Doch mit der wachsenden Aufmerksamkeit nach dem Anfang 2014 veröffentlichten Big-Ups-Debüt *Eighteen Hours Of Static* wurde die Musik immer mehr zu einer »ernsthaften Sache«, wie Galarraga das nennt, die künstlerischen Ambitionen sind gewachsen. Schlagzeuger Finn fasst diesen Prozess in ein irritierend nüchternes und wenig glamouröses Wort: »Arbeit«.

Ein Blick auf die Venues, die die Band mittlerweile international bespielt, offenbart so viele DIY-Konzertläden, dass man sich kaum vorstellen kann, dass Finn tatsächlich Arbeit meint, wenn er »Arbeit« sagt: also das Broterwerbshamsterrad, gegen das man mittels Musik doch eigentlich ankämpft. »Es geht uns um Arbeit ohne Routine. Arbeit, die jeden Abend auf der Bühne ein völlig neues, ekstatisches Gefühl zulässt«, erklärt Finn. »Das wollen wir machen. Und alles, was wir dafür tun, hat durchaus mit Arbeit zu tun. Ich bevorzuge es eben, in jener Welt zu arbeiten, die wir uns erschaffen haben.«

Arbeit zu den eigenen Bedingungen also? Dieser Wunsch ist gar nicht so leicht umzusetzen in einer Musikszene, die nicht zwingend auf Erfolg gepolt ist, in der es heute aber der Normalfall ist, dass finanzkräftige Unternehmen Veranstaltungen mit ihrem Logo markieren wollen. Finn beschreibt seine Haltung dazu wie folgt: »Die Leute sollten verstehen, dass nicht die Bands das Problem sind, sondern die Unternehmen, die sich da einklinken.« Ist das nun Post-Hardcore oder Post-Reflexion? Das Begehren, ihren Idealismus auszudifferenzieren, kauft man der Band ab, nicht nur, weil sie mit Gruppen wie den kanadischen Klangverwandten Metz und Perfect Pussy auf Tour gehen. Meredith Graves, Sängerin der Letzteren, wurde zur Ikone des modernen Feminismus. Auch Big Ups setzen sich dafür ein, dass in ihrer Szene unterrepräsentierte Künstler eine Bühne finden, nach Möglichkeit spenden sie einen Teil ihrer Gage für wohltätige Zwecke. Sie haben durchaus ein Bewusstsein dafür, dass sie als weiße Mittelschichtsmänner privilegiert sind.

Galarragas Texte drehen sich häufig um die Frage, was ganz konkret er selbst damit zu tun hat, dass die Welt ein solch übler Ort ist. Die Lyrics des in Baltimore geborenen Sängers sind dabei nicht immer verständlich und werden in den Booklets der Alben auch nicht abgedruckt. »Ich bin auf meine Art schüchtern. Ich sehe meine Texte nicht als Gedichte«, sagt er, »sie funktionieren nur als Songtexte und sollen gar nicht ohne die Musik wahrgenommen werden. Ich empfinde mich als Musiker. Ich brauche den Kontext der Band, um etwas zu schreiben.« Galarragas Stil ist seit dem Debüt trotzdem ausdifferenzierter geworden, auch der Hardcore-typische didaktische Appell ist verschwunden. »Ich reflektiere in meinen Texten, was es bedeutet, eine Person zu werden, und zwar immer im Verhältnis zu einem System«, erklärt er.

Schon durch die Intensität des ersten Songs auf *Before A Million Universes*, »Contain Myself«, der wie ein Relikt aus den Neunzigerjahren daherkommt, ist man von der Big-Ups-Agenda infiziert. Selbst wenn mancher Moment auf dem Album beinahe zu ungestüm wirken mag: Der Krach tut gut, gerade weil er immer im Verhältnis zu seinem Gegenteil gedacht ist. Also Vorsicht! Hinter der Ecke wartet schon die nächste Klippe.

BIG UPS
BEFORE A MILLION UNIVERSES
TOUGH LOVE / CARGO

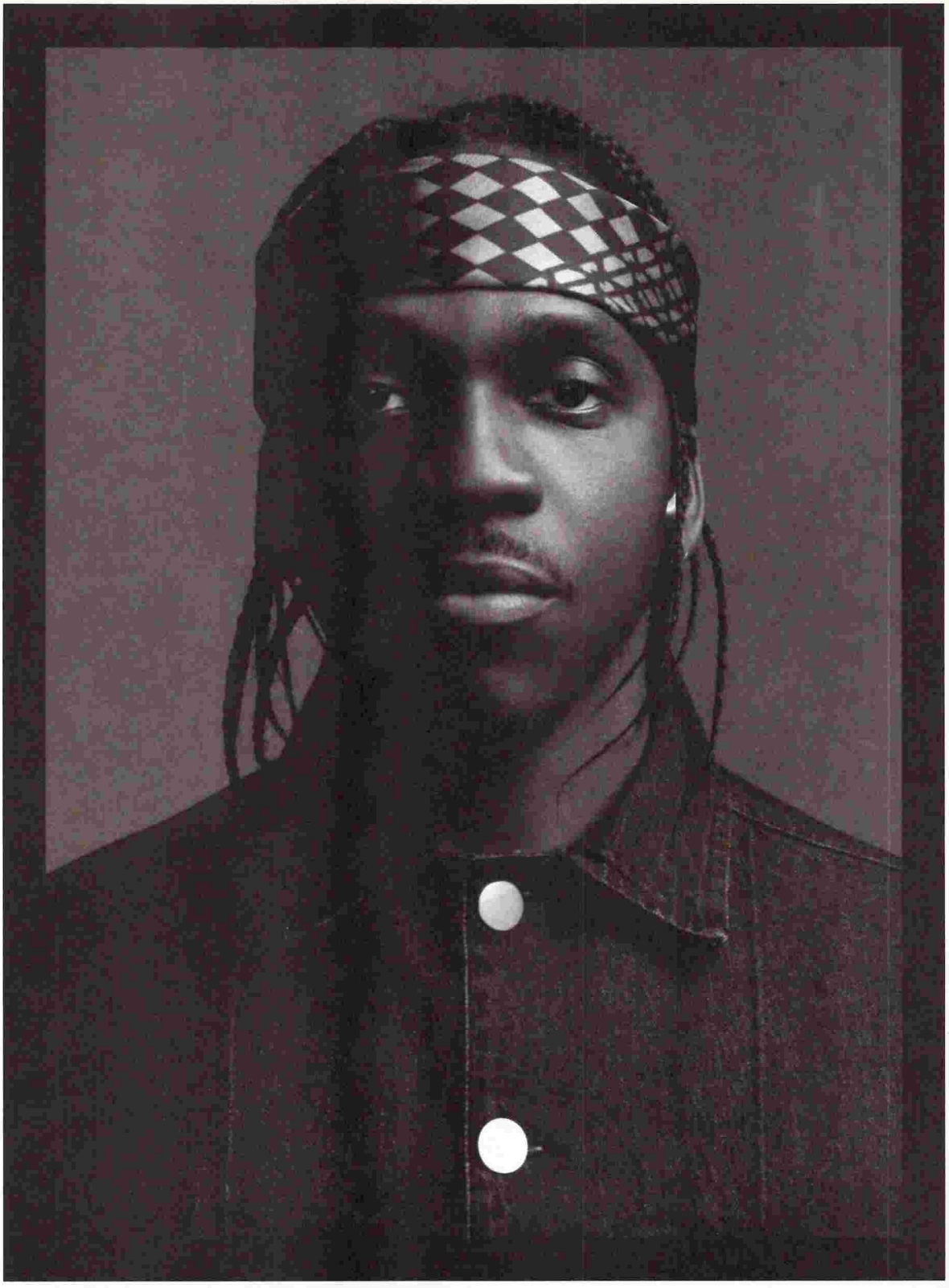
PUSHA T

Der Unverwundbare

Text Daniel Gerhardt

Als Regelbrecher und Moralverweigerer gehörten Clipse aus Virginia lange zu den besten Verkäufern im engen Feld des Coke-Rap. Eigentlich handelt die Geschichte der MCs Malice und Pusha T aber von zwei Brüdern, die auseinanderdriften, weil der eine zu Jesus findet und der andere zu Yeezus. Pusha T ist der andere, ein Bestrafungskatalog von einem Rapper – und heute auch ein Geschäftsmann mit wasserdichter Steuererklärung. Man würde ihn gern lieben, aber die Sache ist kompliziert.

Der Kampf ums Weiße Haus ist Amerikas traurigster Rap-Battle. Bleiche Männer aus gutem Haus demonstrieren ihre schlechten Manieren und Kalzinierungszustände, die meisten von ihnen sprechen ihre eigene Version der englischen Sprache, und über der Gürtellinie fangen sie gar nicht erst an mit dem Beleidigen der anderen Wettbewerber. Weicht dann noch jemand vom Skript ab, kommt Donald Trump dabei heraus. Trump ist der kalkigste, am schlechtesten erzogene, wahrscheinlich dümmste und sicherlich reichweitenstärkste Rapper der Stunde. Jedes Wort über ihn ist ein Wort zu viel, aber selbst Pusha T, sonst leuchtendes Beispiel für



eine *no bullshit attitude*, kommt gerade nicht an ihm vorbei. Der MC aus Virginia Beach beginnt sein zweites Soloalbum *Darkest Before Dawn: The Prelude* mit einem Trump-Diss: Eine Wegwerfzeile über »Donald and his pledge« stellt sich später als symptomatisch für Pusha Ts heutige Zuständigkeitsbereiche heraus.

Pusha T heißt eigentlich Terrence Thornton, und Terrence Thornton ist einer der wichtigsten Hintermänner im HipHop-Geschäft der großen Budgets. Vom Koksdealer und Freizeitrapper hat es der 38-Jährige zu erstaunlich staatstragender Wirkmacht gebracht: Er ist Präsident von Kanye Wests Boutique-Label G.O.O.D. Music, Turnschuhdesigner in Herzogenaurach sowie Botschafter und Bewahrer eines Kulturzweigs, der, wie er selbst sagt, die ganze Welt regiert. Im Rapkabinett wäre Thornton der Stabschef. Er kümmert sich um die Truppenmoral, stutzt die Abtrünnigen zurecht und gibt die Parteilinie vor. Gedankenspiele über das MC-Potenzial republikanischer Hardliner möchte er sich gar nicht erst anhören. Wenn Thornton feststellt, dass selbst der nervigste Rapper aller Zeiten keinen Trump-Vergleich verdient hat, geht es ihm letztlich auch darum, das Umfeld seiner Marke sauber zu halten.

Thornton äußert sich in letzter Zeit häufig zum aktuellen Erscheinungsbild der Rapmusik. Kaum ein Interview geht über die Bühne ohne klar gezogene Trennlinien zwischen *lyrical rappers* (er) und *groovy rappers* (die anderen). Natürlich ist diese Haltung Teil der Werbemaßnahmen für *Darkest Before Dawn*, ein Album, das Thornton als »unverfälscht und hemmungslos« positioniert. Sie wirft aber auch Fragen auf. Warum zum Beispiel tut sich Thornton den G.O.O.D.-Music-Job überhaupt an? Er kann sich ja schlecht selbst noch mal signen. »Ich möchte den Geschäftssinn anderer Rapper schärfen«, sagt er zwischen zwei Einheiten im Fitnessstudio. »Es gibt kreative junge Leute, die autark arbeiten, ihre eigenen Videos drehen, eine Fanbase aufbauen. Sie haben aber keine Ahnung von der Businessseite und vergeuden deshalb ihr Talent. All diese Künstler, die an der Musikindustrie zerbrechen – das sind Leute, die unfähig sind, ihre Geschäfte vernünftig zu führen.«

Thornton sieht sich selbst als bestes Argument für diese These. Als Teil von Clipse brach er Mitte der Neunzigerjahre die erste Regel aller Drogendeals: Er begann darüber zu reden. Mit seinem älteren Bruder Gene inszenierte er das Schneegestöber seines Alltags als unwiderstehlich unverfrorenes Triumphgeheul. Clipse brachen komplexe moralische Verwerfungen auf Ja-nein-Fragen herunter, auf die es, unter uns gesagt, im Grunde immer nur eine Antwort gab. Dass die zwei behüteten Mittelklassekinder nicht aus sozialer Not heraus handelten und auch noch stolz darauf waren, machte den von ihnen mitbegründeten Coke-Rap nur noch verführerischer. Dass sich der ebenfalls in Virginia Beach beheimatete Pharrell Williams seine Produzentenhörner an frühen Clipse-Tracks abstieß, hat auch nicht geschadet.

»Ich könnte Ihnen zeigen, wie ich mit Liebeskummer umgehe. Aber das wäre schwer verdaulich.«

Schon das offizielle Clipse-Debüt *Lord Willin'* enthielt im Jahr 2002 mehrere »Drop It Like It's Hot«-Vorahnungen. Mittlerweile steht die Platte kurz vor Platin, damals konnte die Musikindustrie nicht viel mit ihr anfangen. Man reichte Clipse zwischen mehreren Majors herum und parkte sie schließlich beim Britney-Spears- und NSYNC-Label Jive. Ihr zweites Album *Hell Hath No Fury* erschien Ende 2006 mit dreijähriger Verspätung. Es gilt heute als erfinderischste aller Neptunes-Produktionen. Gene und Terrence Thornton brachten ihre Tatsachenberichte darauf zur Formvollendung, blieben aber zu hart für den Mainstream. Und dann hatten sie Pech: Ihr Manager landete wegen Drogendeals im Gefängnis, ihre Plattenfirma wurde plattgemacht, und Gene Thornton fand zu christlicher Erleuchtung. Seinen Kampfnamen Malice änderte er in No Malice, seine Musik baute er zu waschlappigem *redemption rap* um. Pusha T biss sich diplomatisch auf die Zunge.

»Wir waren keine Moralisten, die den Leuten beibringen wollten, was richtig und was falsch ist«, sagt Terrence Thornton sieben Jahre nach der letzten, kaum beachteten Clipse-Platte *Till The Casket Drops*. »Wir wollten nur zeigen, dass jede Geschichte zwei Seiten hat.« Thornton steckte den Karriereknick weg, weil er ein sehr guter Rapper ist und die richtigen Leute kennt. Eine haarsträubend unverschämte Strophe in Kanye Wests »Runaway« über Frauen und Versace-Sofas brachte ihn als Solo-MC auf die Landkarte und etablierte den bis heute gültigen Pusha-T-Modus. »Man muss das Komplettpaket liefern«, sagt Thornton, der immer als Künstler und Geschäftsmann zugleich spricht. »Ein Rapper, der im Jahr 2016 relevant sein will, kann es sich nicht leisten, Politik oder irgendetwas anderes außen vor zu lassen. Man muss zu allem etwas sagen können.«

Klingt einleuchtend. Tatsächlich ist die Sache komplizierter. Thornton ist ein großer Fürsprecher von Opportunismus und Leistungsprinzip. Es gibt bei ihm keine Schwächen oder Skrupel, nur Selbstvertrauen, Machtdemonstration und Verachtung. Dieses Programm zieht er durch, und es haut einen um, auf *Darkest Before Dawn* sogar mehr denn je. Nur einmal wird der Rapper persönlich: Es geht dann um den Urlaub (Bahamas) und das Mittagessen (Schwertfisch) seiner Mutter (Mildred). Der Einwurf ist rührend, eine echte menschliche Regung, und die Details machen sie nachfühlbar. Thornton verpackt die Zeilen aber in ein Stück namens »Crutches, Crosses, Caskets« und benutzt sie, um andere Rapper vorzuführen, weil sie sich nicht anständig um ihre Mütter kümmern. Auch das gehört zum Pusha-T-Modus: Mehr noch als die eigenen Triumphe treiben ihn die Niederlagen seiner Konkurrenten an. Nicht der beste Wesenszug, aber eindeutig beste Unterhaltung.

Die größte Stärke von *Darkest Before Dawn* bleibt also das Wissen um die eigene Stärke. Thornton holt ein paar alte Drogengeschichten aus der Schublade, er rechnet ab, er rechnet vor, und er klingt dabei nicht einmal, als käme er ins Schwitzen. Seine Raps sind virtuose Routine, aus der nichts Manisches mehr spricht, nichts von der Paranoia, die in den besten Tracks von Clipse mitschwingt. Thornton hat sich unangreifbar gemacht, als Künstler, als Labelchef und im Leben. Als egoistischer Rapfan möchte man aber hören, wie er die Kontrolle verliert, wie er leidet und verzweifelt. Man möchte wissen, wie ein Trennungsalbum von Pusha T klingen könnte. »Nicht, wie Sie sich das vorstellen«, sagt Thornton schmunzelnd. »Ich könnte Ihnen zeigen, wie sich Liebeskummer für mich anfühlt und wie ich damit umgehe. Aber das wäre schwer verdaulich. Ich werde nicht darüber singen, wie sehr ich jemanden vermisse. Ich werde nicht weinen.«

Alles klar. Kann Thornton dann trotzdem »das Komplettpaket« sein, das er von anderen Rappern erwartet? Er verspricht mehr Vielfalt für *King Push*, sein nächstes Album, das schon wenige Wochen nach *Darkest Before Dawn* erscheinen soll. Er sagt aber auch: »Ich kann mich nicht verletzlich geben, wenn ich mich nicht verletzlich fühle.«

PUSHA T
DARKEST BEFORE DAWN: THE PRELUDE
G.O.O.D. / DEF JAM / UNIVERSAL

DER ROTE PLANET

ROBERT MISIK ANALYSIERT DEN STATUS QUO DER MODERNEN LINKEN

RELIGIONSKRITIK

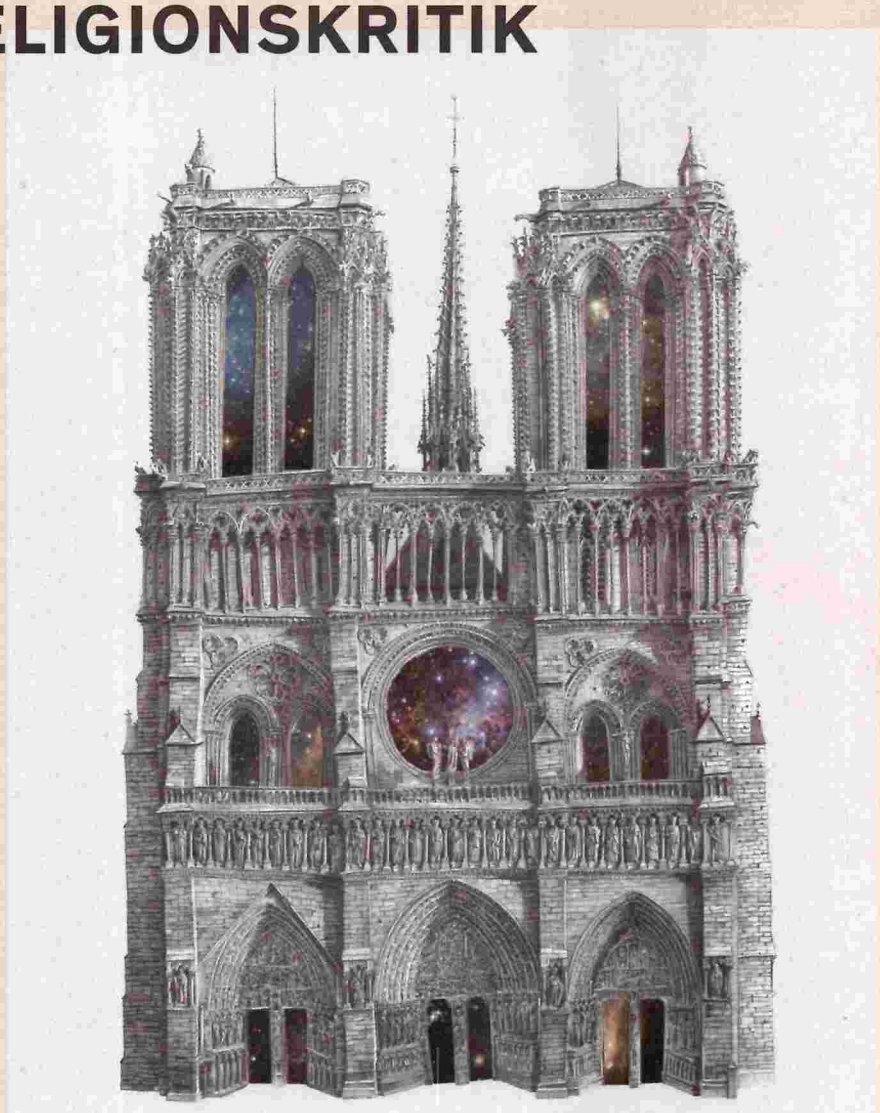


ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

Für Marx war Religion bekanntlich »das Opium des Volkes«. Womit gemeint war: das Betäubungsmittel, das ruhigstellt und den Unterdrückten seine Unterdrückung hinnehmen lässt. Die Religion sagt, so sah das Marx: »Füge dich, Sklave, in die weltliche Versklavung! Das Himmelreich kommt hinterher.« Aber Religion ist nicht immer sedierendes Opiat, sondern oft auch Aufputschmittel: Menschen zu Bösem anzustacheln, fällt leichter, wenn man ihnen einredet, dass ihr Gott das verlangt.

Wie kompliziert die Welt freilich sein kann, sieht man daran, dass vorgebliche Religionskritik ganz genauso wirken kann. Die Islamkritik, schrieb unlängst ein Freund, ist das Koks der linksliberalen Wohlfühlzone, in der man noch nie einem leibhaftigen Muslim begegnet ist, sich deshalb aber umso ausgiebiger aggressiv fürchtet.

Was ist also Religionskritik? Eines sicher nicht: die Kritik an einer Religion allein. Wenn Hitler die jüdische Religion kritisierte, hätte niemand, der bei Sinnen ist, das als Religionskritik bezeichnet. Das war antisemitische Hetze. Wenn dagegen der säkulare Jude Woody Allen seinen Spott über Rabbiner-Abrakadabra loslässt, dann ist das Religionskritik. Sie ist zuvorderst eine Kritik am religiösen Bewusstsein als solchem und an dem, was der Glaube mit den Menschen macht: Er verhindere, dass sie die Welt mit klarem Kopf sehen, er neurotisiere sie, weil sie von der Vorstellung der Sündhaftigkeit besessen sind, er infantilisiere sie, weil sie sich unter der Beobachtung eines allmächtigen Gottes wähnen, dem man sich nur auf Knien nähern darf.

Natürlich hat Religionskritik sich in der Realität nicht darin erschöpft. Sie hat sich auch die rückwärtsgewandten Praktiken vorgeknöpft, die durch das Zusammenspiel von Religion und Tradition entstehen, patriarchale Praktiken, die Fesseln, die die »praktische Religion« in Familie und Gemeinde den Einzelnen anlegt, und zudem die Machtstrukturen, das Bündnis von weltlicher Herrschaft und Klerus.

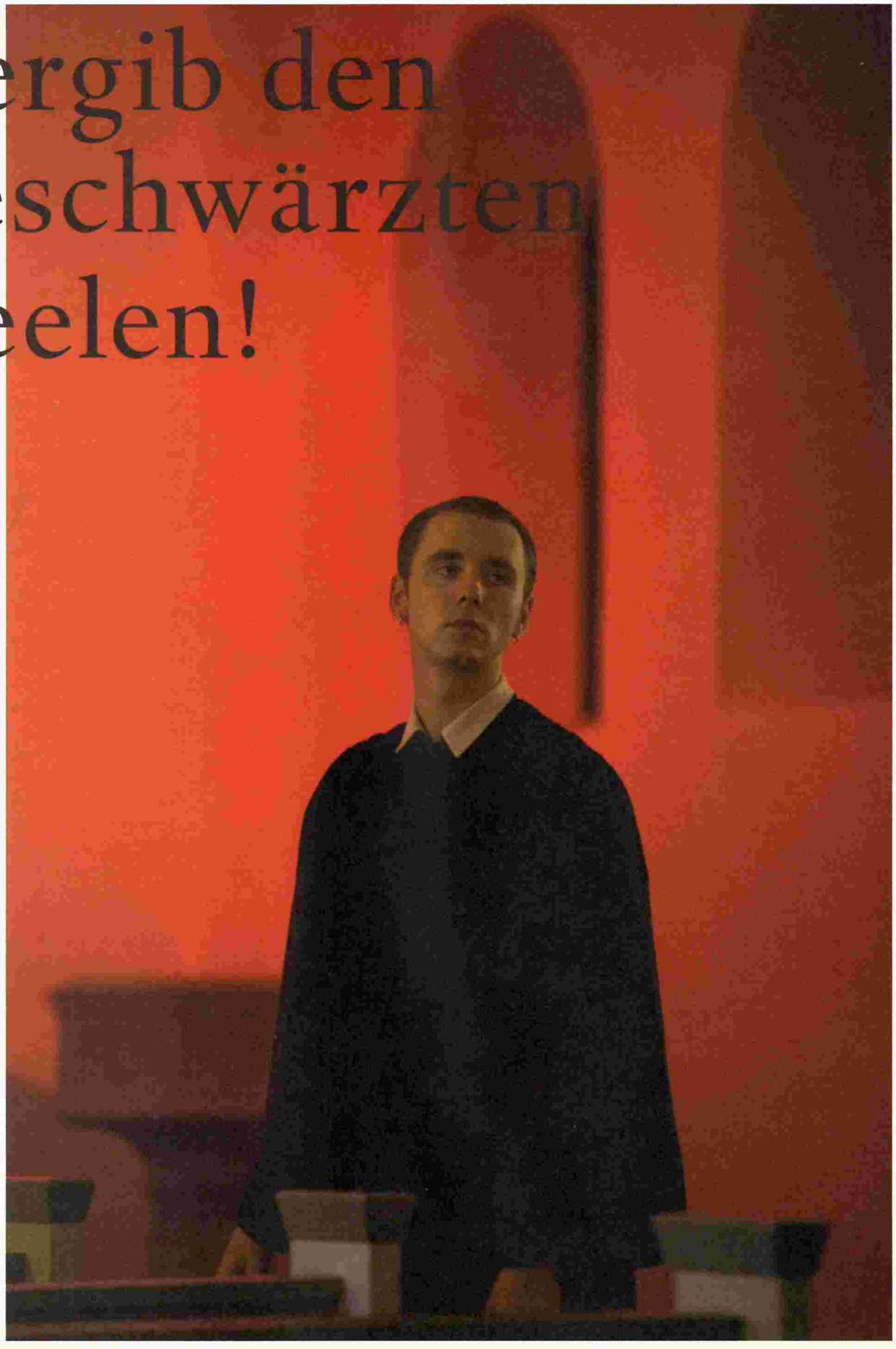
Ein beliebtes Argument, das in diversen Spielarten von rechten Schaumschlägern genauso benutzt wird wie von klugen Linken, ist, die Linke habe ihre aufklärerische Religionskritik verraten, weil sie »den Islam« nicht kritisiert oder mit Glacéhandschuhen anfasst und sich sogar vor einer Kritik am radikalen Islam herumdrückt. Selbst der große Michael Walzer hat vor einiger Zeit in einem Essay mit dem Titel »Islamism And The Left« in diese Richtung argumentiert. Nun ist in einer globalisierten Welt alles komplizierter. Muslime im Westen gehören in ihrer erheblichen Mehrzahl einer unterprivilegierten Minderheit an. Wie aber kritisiert man als ideengeschichtliche Strömung, die sich genau für diese einsetzt, Unterprivilegierte? Anders gefragt: Wie steht man ihnen gegen rassistische und xenophobe Stimmungsmache bei, ohne sich mit religiösem Hokuspokus gemein zu machen?

Wir leben in einer Welt, die tägliche Gratwanderungen verlangt. Die allermeisten links- und rechtsliberalen Islamkritiker, die vorgeben oder beabsichtigen, Anmaßungen einer hergebrachten Religiosität zu bekämpfen, schaffen diese Gratwanderung nicht und tappen in die Falle der Stimmungsmache, der Verbreitung von Stereotypen, der hysterischen Angstmacherei. Aber auch antirassistische Linke sind vor der Abgründigkeit des Gratwanderns nicht gefeit, etwa wenn sie gegenüber Frömmelei kuschen, wenn die von Marginalisierten betrieben wird.

Hinzu kommt: Breite Strömungen aller Religionen setzen sich heute auch ihrer religiösen Motivation wegen für Dinge wie soziale Gerechtigkeit ein, für Flüchtlinge, eine gerechte Weltordnung, ein solidarisches Gemeinwesen. Für diese – nennen wir sie die sanften, moderaten Religiösen – ist die Religion also gerade nicht mehr Opium, das sie weltliches Elend zu akzeptieren lehrt. Diese Leute sind in der Praxis Mitstreiter einer Linken, sie sind weitgehend vernünftig, nur hockt in der Ecke ihres Seins irgendein Obskurantismus. Den muss ich nicht teilen, aber ich muss ihnen auch nicht mit Respektlosigkeit begegnen. Und ich muss meinen Säkularismus nicht verleugnen, nur um ihre zarten Seelen nicht zu verletzen.

DRANGSAL

Vergib den geschwärzten Seelen!



Priester könnte so ein schöner Beruf sein - wenn nur die ganzen Gläubigen nicht wären. Max Gruber bei den Dreharbeiten zum »Allan Align«-Video.

Text Thomas Vorreyer **Fotos** Fabian Schubert

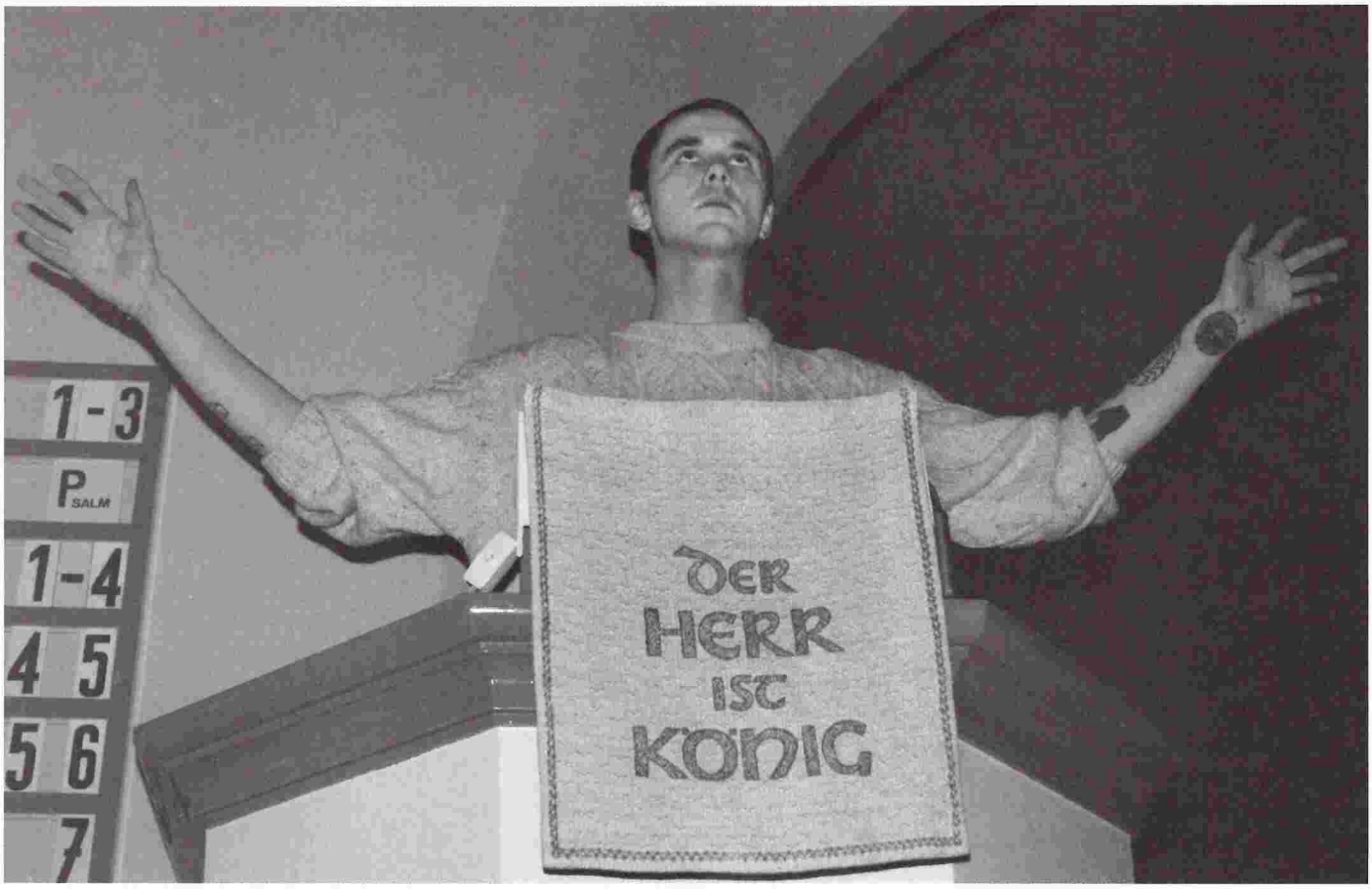
Ian Curtis ist ein drogensüchtiger Wichser, Steve Albini hat recht, Hubert Kah bringt dich zum Heulen. So lauten die Heiligenlegenden des Max Gruber. Der junge Mann aus der Pfalz ist selbst ein musikverrückter »Drinni«, der mit seinem Debütalbum Klänge aus den Achtzigerjahren mindestens doppelt so gut ins Heute holen will wie alle anderen. Für den Dreh seines ersten Drangsal-Videos verabredete Gruber sich mit *Dschungelcamp*-Prominenz zum Engtanz in der Kirche. SPEX war dabei.

Gott macht Pause. Der Veranstaltungskalender des Berliner Magazins *Kultur in Kirchen* passt im Januar auf vier schmale Seiten. Hinter Reinickendorf liegt Wittenau, hinter Wittenau liegt Waidmannslust, und hinter Waidmannslust liegt Hermsdorf. Knirschschnee segelt durch die Klirrkälte, auf den Salon Hauptstadtfriseur, auf die alte Dorfkirche, die blau hinter den Dächern der Wohnhäuser schimmert. Im Gotteshaus gibt Max Gruber ausnahmsweise nicht den Düster-Popper, sondern den Pfarrer. Rot leuchtet der Altar, das Licht löscht Grubers ideale Proportionen von Kinn und Wangenknochen nahezu aus. Seine dünnen Arme heben sich zu langen Schatten, die vielen Tattoos von der Robe verdeckt. Seine Botschaft: Hier steht der neue Zuchtmeister deutscher Popmusik.

Wir schreiben Tag eins von zwei beim ersten professionellen Videodreh von Grubers Band Drangsal. Die Single »Allan Align« kündet von Drangsals Debütalbum *Harieschaim* und dem Kommando Lebenssaft: »Your time is running away / You got to get going now / Life, it will not wait.« Pluckerbass, etwas Hall, Schlagzeug konstant auf 175 BPM, Synthieklingklang, Johnny-Marr-Gedächtnissolo – das Lied schleudert mit süßer Wucht aus der Nostalgierille. Hier will jemand hoch hinaus.

»Man muss weit rausfahren, um diese explizite Berlin-Ästhetik loszuwerden«, meint Videoregisseur Maximilian Wiedenhofer am Eingang der kleinen Kirche. Dass es sein Hauptdarsteller überhaupt so weit raus geschafft hat, grenzt an ein kleines Wunder. Als Gruber vor drei Jahren seinen ersten Anlauf mit der Metropole wagte, war er kurz angebunden. »Aus einem mir heute unerfindlichen Grund bin ich damals nie U-Bahn gefahren«, erzählt er. »Ich war überfordert von der Größe dieser Stadt.« Der junge Musiker stammt aus Herxheim in der Pfalz. Aus seinem Freundeskreis war er der erste, den es nach Berlin verschlug. Mittlerweile fährt der 22-Jährige Bahn und, von seinem Label bezahlt, Taxi. Zu einer anderen Form von Nahverkehr bleibt er allerdings weiterhin auf Distanz. »Am Anfang fand ich es interessant, das anzuschauen, aber dieses ausgelassene, pseudo-*Caligula*-mäßige Berlin-Ding hat mich abgeturnt«, sagt er über die typischen Ausschweifungen und die Unzucht der Stadt, wenn man das so nennen will. »Ich habe eine militante Abneigung gegen Drogen. Und tanzen mag ich auch nicht. Da war ich natürlich sofort raus.«

Da passt die Predigt, die Regisseur Wiedenhofer für Gruber ausgesucht hat, perfekt: »Vergib den geschwärzten Seelen! Hilf ihnen, dich zu erkennen! Hole sie heraus aus der Finsternis!« Es handelt



sich um einen Auszug einer Privatoffenbarung, eine Botschaft Jesu persönlich, die eine gewisse Maria Divine Mercy 2012 empfangen haben will. Eine online auffindbare theologische Einschätzung dazu lautet: »… in keiner Weise akzeptabel für einen glaubenstreuen Katholiken«.

Max Gruber war das Sakrileg schon immer heilig. Während in Herxheim Überreste eines steinzeitlichen Kannibalenkults ausgegraben wurden, verfiel er als Vierjähriger Antichrist Marilyn Manson – wenn auch mit leichten Missverständnissen: Für den kleinen Max war Manson »immer *die* Marilyn. Warum sollte sich ein Mann schminken?« Fortan hing er vor der Glotze. »Zweisprachig aufgewachsen« nennt er diese Phase. Deutsch vermitteln die Eltern, Englisch das Spätprogramm von MTV. Die Grubers zeigten sich sichtlich irritiert, als ihr Kind plötzlich bilingual daherredete. Aber tolerant waren sie. Neben Manson gab es unter anderem ein Album von The Prodigy als eine der ersten CDs.

»Wenn auf einer Party jemand fragt: ›Wer will mein Glas voll Pisse trinken?‹, schreie ich als erster.«

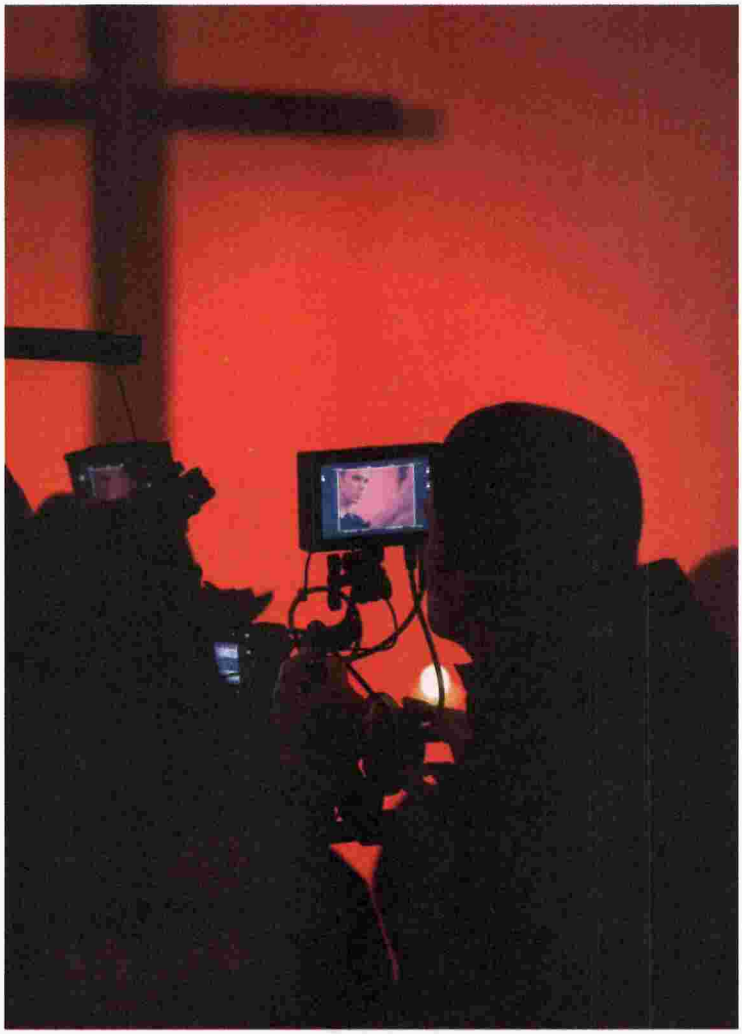
Während Mini-Max also an seinem Englisch feilte, war die Partnerin in seinem Musikvideo Stammgast in den Illustrierten und Klatschspalten. Jenny Elvers spielt für »Allan Align« eine erschöpfte Frau, die bei Pfarrer Drangsal ihren Frieden sucht. Ja, *die* Elvers – ausgebildete Schauspielerin, einstige Heiner-Lauterbach-Freundin, sogenanntes »Luder«, *Promi-Big-Brother*-Gewinnerin, geheilte Alkoholkranke. Über drei Jahre ist es her, dass sie betrunken in einer Sendung des NDR zu Gast war. Wenige Tage nach dem Dreh reist Elvers nach Australien ins *Dschungelcamp*. Ein Kamerateam des ZDF beobachtet sie von der Orgelempore aus dabei, wie sie sich von Gruber beruhigen lässt und eine Hostie empfängt. Dazu hat jemand konzentrierte Drone-Musik aufgelegt. Am Ende küsst sich das ungleiche Paar und verfällt in einen sachten Tanz.

»Das gehört sich eigentlich nicht«, urteilt Gruber über die Kombination. Er denkt an den Künstler Jeff Koons und seine Ehe mit der Pornodarstellerin Ilona Staller (die nebenbei auch Umweltaktivistin und Politikerin war), nur eben in Ulrich-Seidl-Optik. »Ich wollte auf jeden Fall jemanden, den man nicht in einem Musikvideo erwarten würde.« Dass man über Elvers auch automatisch etwas Boulevardberichterstattung für Drangsal einstreicht, ist vom Management bis hin zur Produktion allen bewusst. Am Set ist Elvers, die einst für Christoph Schlingensief die Lady Di an der Berliner Volksbühne gegeben hatte, der Ruhepol. Gruber fragt sich derweil, »wie man das mit dem Kuss macht. Also *so*, wie sonst auch?« Wie heißt es doch in »Allan Align«? »Life, it will not wait.«

Zwei Tage nach dem Videodreh. Schneematsch lässt die Sohlen das Kopfsteinpflaster lutschen. Max Gruber sitzt im Kreuzberger Büro seines Labels und redet über sich und die Welt. »Wenn auf einer Party jemand fragt: ›Wer will mein Glas voll Pisse trinken?‹, dann schreie ich als erster.« Generell sei er aber sehr hygienebewusst und überhaupt eher ein »Drinni«, ein Stubenhocker. Ein musikverrückter obendrein. Wenn er im Gespräch Hans-A-Plast,

Ina Deter oder Steinwolke zitiert, interpretiert er die Zeilen derart gefühlvoll, als würde er gerade bei einer Castingshow vorsingen. Seine Urteile fallen wahlweise scharf oder enthusiastisch aus. Boyd Rice? »Wenn man so etwas nicht hören durfte, fand ich es erst recht interessant – obwohl die Musik natürlich scheiße war.« Def Leppard? »›Pour Some Sugar On Me‹ – so muss ein Schlagzeug klingen!« Berghain? »Ich geh da nur hin, wenn ich muss, wenn etwa Marshstepper für eine Viertelstunde auftreten. Die Stunden davor versuche ich einfach nur, nicht auf der Couch in der Ecke einzuschlafen.« Klaus Lage? »Ich bin ein riesiger Fan!« Joy Division? »Ian Curtis war ein Wichser, ein Drogenabhängiger, der seine Frau schlug.« Prefab Sprout? »Nach dem letzten Album wollte ich nicht mehr Musiker sein, großartig!« Lust For Youth und Iceage? »Die sehen halt fürchterlich gut aus, sind aber völlig unterambitioniert. Die machen diesen Achtziger-Sound nicht mal halb so gut wie ich.«

Gruber wirkt schnell altklug und zynisch. Seine Jugend ist seine Angst, ist sein Hass, ist seine Leidenschaft. »Ich hab' den Kopf voll mit Pflastersteinen / Weil du nie kapierst, was ich meine«, heißt es im Lied »Will ich nur dich«; »I was born a shallow mold / I am young and I am old«, wiederum in »Wolpertinger«. »In meiner ersten Einzimmerwohnung habe ich mir damals meine eigene Ideologie zurechtgelegt«, erinnert sich Gruber. »Steve Albini hat recht. Henry Rollins hat recht. Alle anderen nicht.« Damals entstand auch Drangsal. Noch heute sagt er, seine »liebste Form von Intimität ist die voyeuristische. Ich mag es nicht, rauszugehen und Leute kennenzulernen. Lieber bleibe ich zu Hause und erfahre alles über eine Person online, ohne dass sie es bemerkt.«



Beim Videodreh unterhält Elvers in den Pausen die versammelte Mannschaft, während Gruber allein vor dem Altar steht. Im Kostüm tippt er gebannt Nachrichten in sein Smartphone. Fast könnte man es erstaunlich nennen, dass so einer dann doch derart viele Freunde hat. Die drei Kollegen von der Melancho-Elektro-Pop-Band Sizarr kennt Gruber noch aus gemeinsamen Jugendtagen in der Pfalz. Auch der Schnulzensänger Dagobert zählt seit Jahren zu seinem engsten Kreis, kennengelernt hat man sich einst über Markus Ganter. Der Produzent saß nach seiner Arbeit an Alben von Tocotronic, Casper und eben Sizarr und Dagobert nun auch mit Drangsal im Studio.

»Markus ist der einzige, mit dem ich arbeiten kann«, bekennt Gruber. »Auch wenn wir uns oft gestritten haben: Nur er weiß, was ich will, und kommt mit meiner Arbeitsweise klar. Er sieht und füllt die Leerstellen.« Dass *Harieschaim* überhaupt fertig geworden ist, hat der Ungestüme nicht nur Ganters Hartnäckigkeit zu verdanken, sondern auch einer spontanen Flucht aus Berlin nach Leipzig, wo er sich mit Fabian Altstötter von Sizarr eine Wohnung teilte. »Fabi hat in der Zeit sehr konzentriert am zweiten Sizarr-Album gearbeitet. Wenn ich morgens die Augen aufmachte, hörte ich ihn im Nachbarzimmer bereits singen. Das hat mich sehr motiviert.« Zugleich klopfen in Leipzig Grubers Depressionen an, eine Beziehung zerbricht, das Leben hält ein Jahr lang an. Das alles höre man heute in den Songs nach, sagt Gruber. Wie auch die Neue-Deutsche-Welle-Platten, die er sich in dieser Zeit kaufte. »Das waren die billigsten. Die erste Hubert Kah etwa. Bei der zweiten Strophe von ›Radio‹ musste ich fast weinen. ›Und heute bin ich so allein, Außenwelt ist tot / Langeweile hat mir den Verstand geraubt.‹«

Harieschaim sendet ähnliche Botschaften. Das Album wirft den Einzelnen gegen Liebe und Gesellschaft, hinein in die Musik und mal in die Unterwerfung, mal in die Ablehnung. Schwarzleder-Pop in der Geschmacksrichtung Rotze mit Lakritz. Der Song »Hinterkaifeck« etwa, benannt nach einem Gut, auf dem Ahnen Grubers 1922 heimtückisch ermordet wurden, handelt von »the city's showstoppers«, wie der Verfasser sagt: »Junge Leute, die halbwegs akzeptabel aussehen und, außer zu feiern, nichts tun, und dafür in den sozialen Netzwerken auf Podeste gehoben werden.«

Dem gegenüber stehen Titel wie »Do The Dominance« und »Love Me Or Leave Me«. Gruber ist jemand, der zwischen Dominieren und Dominiert-Werden hin und her changiert, ein geborener Switch, wie man diesen Menschenschlag nicht nur in Berliner BDSM-Kellern nennt. Bestenfalls ein Teilzeitzuchtmeister also. Aber singen kann er. Mit vollster Verve schabt er sich an der beinahe angestrengt perfekten Produktion wund, die er mit Markus Ganter selbst aufgezogen hat. Nicht ohne guten Grund, wie er sagt: »Es gibt diese höhere Macht. Entweder man hat *es* – wie Steve Albini, wie Paddy McAloon – oder man hat es nicht – so wie Morrissey, so wie Henry Rollins, so wie ich. Dann muss man eben doppelt so laut schreien.« Aber bitte schön nüchtern, mit klarem Kopf. »Zu meinen Freunden sage ich immer: Nimm keine Drogen! Sieh zu, dass du nicht den Faden verlierst!« Gruber hält den Faden vorerst straff gespannt selbst in der Hand.

DRANGSAL
HARIESCHAIM
CAROLINE / UNIVERSAL

Text Kerstin Grether
Illustration Patrick Klose

Wie wir leben wollen N° 10

Wir gegen die und für alle, die so sind wie wir!

18 Solokünstler und sieben Bands haben es auf die SPEX-Bestenliste des vergangenen Jahres geschafft. In anderen Magazinen war das Verhältnis oft noch weniger ausgewogen. Hat das Modell der Band, die sich zusammentut, zusammen rumspinnt und vielleicht sogar zusammen die Welt verändert, ausgedient? Unsere Autorin, selbst Teil einer Band, betreibt Ursachenforschung und beobachtet, wie sich neoliberales Gedankengut im einen oder anderen Bandgefüge einnistet.

Es muss 2009 gewesen sein, als mir zum ersten Mal dämmerte, dass etwas Merkwürdiges vor sich geht mit dem Prinzip der Band. Ich hatte die befreundete Gesangslehrerin einer auf Rock und Pop spezialisierten Musikschule gefragt, ob sie nicht einen Bassisten für unsere Band kenne. »Klar. Ich habe da einen, der passt zu euch«, meinte sie. Wir trafen uns mit dem hoffnungsvollen Kandidaten in einem Café. Er war nicht gerade begeistert, als wir The Velvet Underground als Einfluss nannten. »Das ist doch der Grund, warum ich Musik studiert habe: um genau so *nicht* zu klingen«, sagte er entgeistert. Und fügte hinzu: »Über Velvet Underground haben wir im Studium immer gelacht.« Ach so! Auf der Suche nach einer Band, auf die wir uns einigen könnten, stießen wir schließlich auf die Smashing Pumpkins. Die fand unser Anwärter ganz okay, nur D'arcy, die Bassistin, sei ja total krass mit ihren strähnigen blondierten Haaren und den tiefen schwarzen Augenringen. »Die sieht aus, als würde sie Drogen nehmen. Vor so etwas hätte ich Angst«, erklärte er. Und stellte zum Abschied noch eine Gehaltsforderung: Bei Proben würde er umsonst mitmachen, aber pro Auftritt müsste man ihm 300 bis 400 Euro Gage zahlen. Er habe schließlich einen Berufsabschluss, und im Studium habe man ihm immer eingeschärft, sich nicht unter Wert zu verkaufen. Ach so! Das sind Mitglieder, von denen eine Indierockband nur träumen kann. Anstatt vielleicht gemeinsam Drogen zu nehmen, herumzuspinnen, die Welt neu zu erfinden und wie nebenbei die Rockmusik zu revolutionieren, bedeutet »Band« heute für viele Absolventen von Musikschulen, unrealistische Gehaltsforderungen zu stellen und alles, was sich bedrohlich anfühlt, draußen vor der heilen Musikschulentür zu lassen. Dass sich in vielen Bands jemand findet, der das Musizieren schulmäßig erlernt hat, ist nicht neu. Aber bislang hielten es diese Musiker meist nicht für nötig, diese Tatsache raushängen zu lassen. Ziel des neoliberalen Berufsmusikers heute ist es, in mindestens fünf Projekten gleichzeitig so viele Stile wie möglich zu spielen. Credo: »Ich kann alles. Jazz, Pop, Funk, Soul, Rock, Blues, HipHop.« Manko: ohne *style* kein Stil. Ein eigener Bandsound, der gemeinsam entwickelt wurde, ist nicht vorgesehen. Was dabei herauskommt, ist dann oft nicht Funk, sondern Musik im Stil von Funk. (Das Musikschulwesen hat aber auch mindestens eine leuchtende Seite: Es gab noch nie so viele Musikerinnen wie heute, die sich unabhängig vom traditionell männlich geprägten Bandgefüge individuell weiterbilden können.) Auf der Suche nach einem neuen Mitmusiker trafen wir in der Folge ständig Typen, die sich zu den Bandleadern in eine Art Unternehmer-vs.-Angestellter-Verhältnis setzten. Leute, die aus den richtigen Gründen Teil einer Band sein wollten, wurden zum seltenen Wunder. Aber es gibt sie noch. Und zwar in etwa im gleichen Verhältnis, in dem gute

Bands Ende 2015 in Jahresbestenlisten auftauchten. Ich begriff, dass ein Paradigmenwechsel stattgefunden hatte.

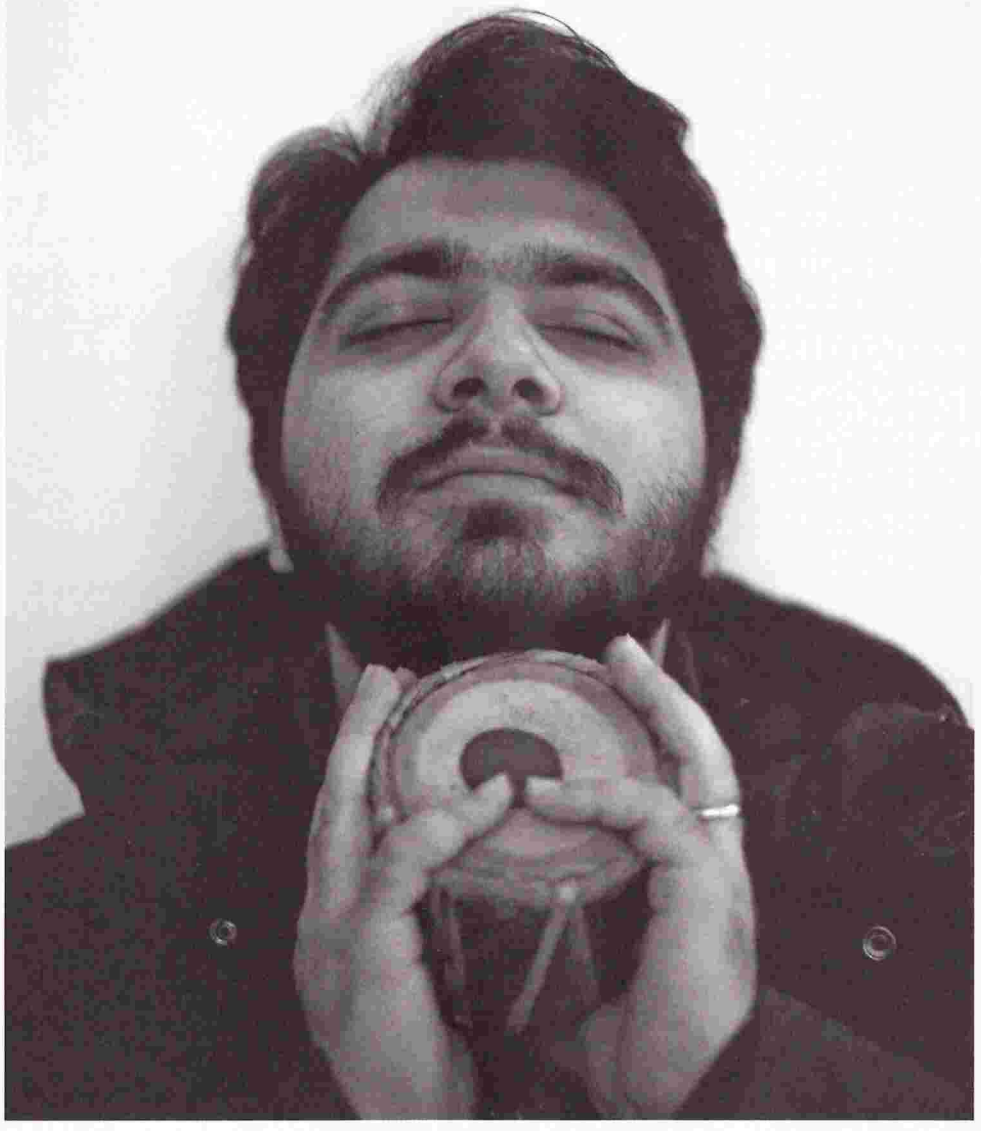
Kein Wunder also, dass so viele Musikerinnen und Musiker, die ein eigenes Werk schaffen wollen, es lieber allein am Computer kreieren oder ihr Line-up so klein wie möglich halten. Was natürlich zusätzlich auch an den technischen Möglichkeiten liegt. Klänge, für die es früher mehrere Instrumentalisten brauchte, kreiert man heute schnell am Computer oder im Heimstudio. Das sorgt zweifellos für Innovation und *freshness*. Kommunikation und Kollaboration aber – ohnehin nicht die Stärken unserer heutigen Stubenhockergesellschaft – sind dafür kaum nötig.

Man trifft nicht mal mehr am Tresen jeder Szenebar jemanden, der das Selbstbewusstsein, die studentische Freizeit und die richtigen Stiefel hat, um in einer Rockband Bass zu spielen. Es gibt immer weniger Romantik für dieses kollektive Ding. Das Prinzip der *Kollaboration*, das Mark Terkessidis in seinem gleichnamigen Buch als ein Regulativ des Neoliberalismus beschreibt, wobei der einwilligende Kollaborateur sogar offen genug ist, sich im Prozess verändern zu lassen, wird nicht mehr auf der Rock'n'Roll-Bühne vorexerziert, sondern im Bereich der Bürgerinitiative. Vielleicht können sich die Menschen im selbstoptimierten Zeitgeist weniger mit Bands identifizieren als mit Solo-Acts. Vielleicht mangelt es an Widerstand, wenn Popmusik, die immer die Musik der Ausgegrenzten, Diffamierten, Bodenlosen war, zum vermeintlichen Lohnberuf von Bürgerkindern wird. Der Lohnberuf mit dem Schmuddelimage. Müssen Musiker deshalb besonders spießig und staatstragend auftreten? Für eine Bandgründung jenseits von Excel-Tabellen braucht es offensichtlich nach wie vor ein Gefühl. Etwa das Gefühl: wir gegen die und für alle, die so sind wie wir! Dem gegenüber steht – in einer Branche, in der vor allem mit Konzerten Geld verdient wird – die ökonomische Notwendigkeit, die Gagen durch so wenige Mitstreiter wie möglich zu teilen. Vom horrenden Kostenunterschied einer kollektiven Studioproduktion im Vergleich zur Entstehung eines Albums am Computer ganz zu schweigen.

In der klassischen Bandformation standen Schlagzeugerin und Schlagzeuger, Bassistin und Bassist, Keyboarderin und Keyboarder für die Repräsentation des Publikums. Die Sängerin und der Sänger waren das Aushängeschild, die Rampensau, die das Nicht-ganz-alltäglich-Sein verkörperte. In der heutigen Musiklandschaft müssen Solokünstler mehr Sensibilität für verschiedene Rollen aufbringen. Genau deshalb habe ich ein großes Faible für Bands. Viele Solokünstler finde ich langweilig, mittelmäßig, zu wohltemperiert, unkommunikativ. Wer bei der Aufnahme zu viele Instrumente gleichzeitig spielen muss, kann überdies bei Konzerten kaum noch performen. Vielleicht bleibt nicht mehr so viel Platz für Übermut. Nach meinem Gefühl sind Solo-Acts oft bedeutungsschwanger. Bands sind bedeutungsvoll. Deshalb bin ich in einer Band. Auch wenn mittlerweile 14 Besetzungswechsel hinter mir liegen und ich schon so manchen Bassisten getroffen habe, der Angst vor D'arcy hatte. Ich will die Person sein, die sich am Bühnenrand verausgabt, die Rampensau, die sich zum Schlagzeuger umdreht und an seinem lässigen Gesichtsausdruck erkennt: alles noch im grünen Bereich – nur um dann erst richtig loszulegen. Und wie irre: Der Schlagzeuger legt mit los, der Bassist genauso. Sie kommen mit in die Verbotszonen. Und erweitern so die gefühlten Möglichkeiten des Sagbaren. Und des Daseins. Um das zu betonen, habe ich neulich den Status unseres Facebook-Profils geändert. Doctorella sind eine Band. Sie sind jetzt aber auch eine Bande.

Text Farhad Mirza Foto Tabish Habib Der pakistanische Musiker Shehzad Noor war Rockstar und Hoffnungsträger einer gebeutelten DIY-Szene. Dann schmiss er hin, um sich ganz anderen Ärger einzuhandeln. Unter dem Namen Shorbanoor erkundet er heute gefährliches Territorium zwischen geistlicher und weltlicher Musik. Seine Debüt-EP *Sulphur Man* stellt religiöse Dogmen infrage – ohne auf politische Dogmen hereinzufallen.

Das Trommelfell einer ganzen Stadt



SHORBANOOR

Shehzad Noor ist beunruhigt. Letztes Jahr verließ er die Gruppe Poor Rich Boy, Pakistans erfolgreichste Indierock-Band, die er 2009 mitbegründet hatte. Mit dem Erfolg kam für Noor auch der Druck, der Mann aus der Sieben-Millionen-Metropole Lahore fühlte sich eingeengt, glaubte, sich nicht mehr verwirklichen und die Musik machen zu können, die er wirklich machen wollte. Er brauchte Abstand, nicht zuletzt von Pakistans oft verbitterter DIY-Rockszene. Große Teile dieser Szene hielten Noors Ausstieg bei Poor Rich Boy denn auch für einen beinahe verbrecherischen Akt. Der Musiker fand das erstaunlich: Er begann sich für den Einfluss externer Strukturen auf interne kreative Prozesse zu interessieren, für Spannungen, die entstehen, wenn eine etablierte soziale Hierarchie und die emotionalen Bedürfnisse eines einzelnen Menschen sich nicht mehr unter einen Hut bringen lassen. Noor wurde daraufhin zu Shorbanoor.

In erster Linie ist Shorbanoor ein Improv-Liveact: Noor lässt sein Publikum daran teilhaben, wie er Songs konstruiert, »in Echtzeit und auf der Bühne«, wie er sagt. Der Musiker ist in vielerlei Hinsicht ein Meister der Dekonstruktion, er zeigt seinen Zuhörern, dass bemerkenswerte Kunst nur dann möglich ist, wenn ihr Schöpfer bereit ist, Opfer zu bringen und sich selbst zu entblößen. »Auf der Bühne begebe ich mich in Gefahr«, so Noor. »Ich könnte mich blöd anhören, mich blamieren. Aber als Künstler muss ich mich diesen Ängsten stellen. Wenn die Leute merken, dass ich es ernst meine, nehmen sie auch meine Musik ernst.«

Shorbanoors Debüt-EP *Sulphur Man* ist eine Sammlung glücklicher Zufälle, die sich während seiner Auftritte ergaben. Die Songs unterscheiden sich stark voneinander, aber man hört in ihnen den Tatendrang, der gerade weite Teile der pakistanischen Gesellschaft ergreift. Aus den westlich geprägten, auf Englisch gesungenen Indie-Jazz-Experimenten sticht ein kurzes Interlude besonders heraus: eine ungewöhnliche Version des Adhān, des muslimischen Gebetsrufs.

Pakistan ist ein Land, in dem die Machthaber nur selten durch demokratische Institutionen kontrolliert werden. Dem Leben eines gewöhnlichen Menschen wird kein großer Wert beigemessen. Musik und Poesie kommen deshalb häufig die Aufgabe zu, Zwischenräume zu schaffen, in denen politischer Dissens und spirituelle Freiheit ausgedrückt werden können, ohne das Aufsehen konservativer, puritanischer Sittenwächter zu erwecken. Sufische Qawwali-Sänger erforschen schon seit langer Zeit die Ambiguitäten zwischen geistlicher und weltlicher Domäne. Noor folgt dieser Tradition, wenn er das berühmteste Stück geistlicher Musik im Islam um seinen Harmoniegesang erweitert.

Musik ist eine heikle Sache im Islam. Viele Muslime glauben, dass sie generell verboten sein sollte, andere halten sie für teilweise erlaubt. Im Westen wird dieser Umstand häufig als Zeichen der kulturellen Strenge und Enthaltsamkeit der Religion gedeutet. Wer jedoch jemals ein muslimisches Land bereist hat, wird musikalisches Gedankengut mindestens unterbewusst wahrgenommen haben, fünfmal täglich, wenn Dutzende Muezzins in verschiedenen Moscheen eine minimalistische, ahnungsvolle Melodie anstimmen und die geschäftigen Menschen dazu einladen, ihre materiellen Sorgen zu vergessen und sich der spirituellen Reflexion hinzugeben.

Obwohl er einer melodischen Struktur folgt, klingt der Adhān nie gleich. Ein Muezzin überliefert ihn an den nächsten, und jeder fügt seine eigenen ästhetischen Vorstellungen hinzu. Es gibt jedoch niemals instrumentale Begleitung, und eine zweite Stimme ist auch nicht vorgesehen. Mit dieser Tradition bricht Noor, wenn er Schicht um Schicht seine Gesangsharmonien hinzufügt – ein Drahtseilakt zwischen akzeptablem künstlerischem Ausdruck und inakzeptablem Regelverstoß. Hinzu kommt, dass Noors Harmonien den Adhān zu einer schrillen Kakophonie verdichten, die den Sound einer Stadt zur Zeit des Gebets abbildet. Greifen diese Harmonien, indem sie die im Vordergrund erklingenden Noten in einen neuen Kontext überführen, die universelle Gültigkeit geistlicher Musik an? Eröffnen sie einen Rahmen, der Subjektivität und Interpretation erlaubt? Bei Noor erklingt nicht der Adhān, der eine allgemein- und ewiggültige Bedeutung für jeden Muslim haben soll. Seine Version ist intimer, intuitiver und flüchtiger, gefiltert durch das Trommelfell einer ganzen Stadt.

»Auf der Bühne begebe ich mich in Gefahr. Aber ich muss mich diesen Ängsten stellen.«

Das Resultat ist so schön wie unheilvoll. Shorbanoor bringt Spannungen zum Ausdruck, die in der islamischen Welt brodeln, ohne sich an westliche Politdogmas ranzuschmeißen. »Ich habe den Adhān mit meinen Harmonien angereichert, weil es mir sinnvoll erschien«, sagt er. »Die kakophonische Aufbereitung läuft nacheinander durch verschiedene Lautsprecher, bis sie schließlich alle erklingen, als heilloses Durcheinander von Forderungen, die miteinander konkurrieren. Mich erinnerte das an die furchtbaren Dinge, die Menschen im Namen der Religion tun – und daran, wie Religion politisch aufgeladen wird. Ich hatte all diese Sounds, die hungrig durch die Luft schwirrten und sie regelrecht verschlangen. Warum hätte ich sie nicht in eine gewisse Ordnung bringen sollen?« In Zeiten, in denen eine große Zahl muslimischer Flüchtlinge nach Deutschland kommt, ist es umso wichtiger, dass kulturelle Apathie überwunden wird. Dafür kämpft Noor: Wie viele andere Künstler setzt er eine Menge aufs Spiel, um die Volksverhetzung gängiger *identity politics* zu unterwandern und zugleich stereotype Annahmen über muslimische Kulturen zu widerlegen. Egal, wer Sie sind oder woher Sie kommen – Sie sollten sich anhören, wie Noor den Adhān aus seiner puritanischen Gefangenschaft befreit und zu wahrer Universalität zurückführt!

SHORBANOOR
SULPHUR MAN
EIGENVERÖFFENTLICHUNG

Text Dennis Pohl **Fotos** Johanna Klein & Christoph Gabriel **CGI** Manuel Birnbacher

Erleben wir einen Erneuerungsprozess altehrwürdiger Musik? Oder bloß ein neues Spießertum? Sogenannte »Neue Meister« wie Max Richter, Nils Frahm und Federico Albanese sind jeder für sich genommen ein Fünftel Lady Gaga, zumindest was ihre Reichweite beim Musikstreaming betrifft. Sie werden gefeiert dafür, dass sie klassische Musik wieder näher an die Jetztzeit rücken möchten. Und diese Zeit schafft offensichtlich ein Bedürfnis nach beruhigenden, gutbürgerlichen Klanglandschaften. Was ist neu an der »Neuen Klassik«?

Alles außer Krisenrauschen

NEUE MEISTER

Berlin im Dezember 2015. Ein beliebtes Theaterhaus, bis auf den letzten Platz ausverkauft. Es ist ein ungeniert warmer Winterabend, Bierflaschen stehen auf den Stufen vor dem Eingang, letzte Zigaretten werden ausgedrückt – das typische Bild vor einem Popkonzert. Menschen um die 30, einige Nachgeborene in trendigem Outfit und vereinzelte alte Kenner, manche suchen noch Tickets. Drinnen, zwischen Marmorsäulen und unter Mid-Century-Kronleuchtern, sind die üblichen Gesprächsfetzen zu hören: der Job, die Uni, Insider-Kram. Nichts Besonderes. Wenn es an diesem Abend nicht um Kammermusik ginge.

Noch vor 15 Jahren wäre die Szenerie undenkbar gewesen. Diese Spielart der klassischen Musik war ungefähr so zeitgeistig wie die True-Metal-Generäle von Manowar oder Accept. Der True-Metal-Fan hatte seine Kutte, der Kammermusikliebhaber sein

Tweed-Sakko, beide trugen gerne Pferdeschwänze, beide hielten ihre Musik für irgendwie besser, intelligenter, anspruchsvoller als den gefälligen Pop-Mist. Zwar wollte nicht jeder, wie Manowar-Sänger Eric Adams etwa, die Musik des Abendlandes als Ganzes retten, sah sich aber mindestens als ehrenwerter Kämpfer für das Reine, Gute, Schöne.

»Ich habe mich anfangs für das präparierte Klavier entschieden, um genau diesem Muff ein paar Brüche zu verpassen«, sagt einer, der schon mit dem Vokabular der Klassik experimentierte, als sich Mozart und Metal noch ähnlich anfühlten. Volker Bertelmann alias Hauschka ist in Deutschland einer der Vorreiter eines Stils, den man heute in Ermangelung eines besseren Begriffs fälschlich und widersprüchlich als »Neue Klassik« bezeichnet. Der 1966 geborene Westfale, in den Neunzigern Teil des Kölner Rap-Duos God's Favorite Dog, war hierzulande einer der Ersten aus einer Reihe von klassisch ausgebildeten Musikern, die ihre Instrumente und die damit verbundenen Routinen neu zu interpretieren begannen. Offener wollten sie spielen, näher an Pop, näher an der Zeit. »Eine Musik, die mit Klassik nichts gemein hat außer dem Werkzeug«, so beschreibt Bertelmann seine Vision. Die Grundidee war eine Vereinigung von zuvor für weitgehend unvereinbar gehaltenen Musiksprachen: von der Anmut der Klassik mit der Offenheit des Pop.

Der Plan ging auf. Zumindest äußerlich, wenn man das heutige Konzertpublikum betrachtet. Die Grenzen scheinen tatsächlich gesprengt. Junge Musiker dürfen ihre Pianos oder Geigen so spielen, wie sie es für richtig halten, und werden von einem Publikum aus der Mitte der Gesellschaft dafür gefeiert. Eigenbrötler wie Bertelmann, aber auch Nils Frahm, Ólafur Arnalds, Max Richter und Federico Albanese haben mit ihren Klangexperimenten fast nebenbei den Muff im Elfenbeinturm der Klassik durchgelüftet. Die Zahlen sprechen für sich: Zusammengenommen kommen die fünf beim Streamingdienst Spotify auf rund fünf Millionen Hörer im Monat – so viele wie Lady Gaga. Nils Frahm füllt verlässlich die renommiertesten Konzertsäle der Welt. Im Frühjahr 2014 war sein Auftritt in der Berliner Philharmonie binnen weniger Tage restlos ausverkauft, ein Jahr später waren auch in der Londoner Royal Albert Hall trotz rund 5000 verfügbarer Plätze kurz nach Verkaufsstart keine Tickets mehr zu bekommen – das schaffen sonst nur Acts wie Adele. Ein Nischenphänomen sieht anders aus.

Solange zu Hause alles gut ist, kann vor der Tür ruhig die Welt untergehen.

Doch ist diese Szene so offen, wie sie sich selbst gerne sieht? Erleben wir einen Erneuerungsprozess klassischer Musik? Oder bloß eine neue Spielart des alten Bildungsbürger-Snobismus, der zwischen schöngeistigen Kennern und blind konsumierenden Mitläufern unterscheidet? Der Klassik als Musik für Foucault zitierende Bio-Jünger versteht und den vulgären Rap oder Rock für Käufer von Billigwurst beim Discounter?

Das sind Fragen, die sich aufdrängen. Klassik war, quasi per Wortdefinition, jahrzehntelang der Klang des Konservatismus, und sie hat ihren Ruf als »bessere Musik« letztlich diesem zu verdanken. Zu Zeiten des Hofstaats wurden Chorleiter und Kantoren von Kirche und Adel bezahlt. Sie mussten zwar verlässlich den Soundtrack für Predigten und Bälle liefern, genossen aber im Gegenzug finanzielle Sicherheit und im gegebenen Rahmen so etwas wie künstlerische Freiheit. Als die höfische Gesellschaft verschwand, sprang statt des adligen Mäzens die staatliche Kulturförderung ein. Am Prinzip änderte sich wenig. Deutsche Beamte erfanden das Etikett der »Ernsten Musik« für jene »kulturell bedeutenden Werke und Leistungen«, die kommerziell gegenüber der erstarkenden Popmusik chancenlos waren. Bis heute sind Verwertungsgesellschaften wie die Gema gesetzlich dazu verpflichtet, die E-Musik in besonderem Umfang zu alimentieren. Jedenfalls mehr als das bildungsferne Gedudel, für das der Pöbel sowieso sein Geld ausgibt.

Die Klassikgemeinde beteuert bei jeder sich bietenden Gelegenheit gönnerhaft, sich für neue Hörerschichten öffnen zu wollen, kittet gleichzeitig aber eifrig jede Bruchstelle, durch die eindringen könnte, was sie am meisten fürchtet: das – pfui! – Triviale. Dass dieser Reflex trotz aller Bemühungen noch nicht überwunden sein könnte, bereitet auch dem Mann Bauchschmerzen, der für das ausverkaufte Berliner Theaterhaus mit den Mid-Century-Kronleuchtern verantwortlich ist: André de Ridder. Er tritt an diesem Dezemberabend mit Stargaze auf, einer Art Supergroup der kontemporären Musik, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, Orchesterwerke mit Einflüssen aus Pop und Folk zu einem schwer definierbaren Amalgam zu verrühren. Keine Klassik im klassischen Sinn also. Aber auch kein Pop. Stargaze operieren zwischen den Welten.

De Ridder ist ein Pendler. Seit Jahren wird der 45-jährige Oberfranke regelmäßig auf die renommiertesten Klassikbühnen rund um den Globus eingeladen, hat sich zugleich aber auch im Pop einen Namen gemacht. Er arbeitete mit einer All-Star-Auswahl an Künstlern zusammen, war für seine Arbeit mit Damon Albarn am dritten Gorillaz-Album *Plastic Beach* gar für einen Grammy nominiert. Passenderweise gibt sich de Ridder in seiner Beurteilung des Trends so unbestimmt, wie seine Musik klingt. Auch er weiß nicht genau, was er von der »Neuen Klassik« halten soll – oder wie auch immer man den Stil nennen will. Denn eines möchte de Ridder gleich klarstellen: »Diese ganzen Genrebegriffe taugen nichts.« Indie-Classical, Neue Klassik, Neo-Classical: alles Mist. De Ridder sieht darin den Versuch, einen autarken Stil um jeden Preis mit einem Stempel zu versehen. Das sei Unsinn. »Nur weil eine Geige mitspielt, ist es noch lange keine Klassik. Und wenn es eine Gitarre gibt, noch kein Rock«, sagt er.

Was aber dann? »Es geht um Bewegung, um Öffnung und neue Inspiration«, erklärt de Ridder. »Die Musikwelt realisiert gerade, dass ihre verschiedenen Stile und Techniken im Kern gar nicht so weit voneinander entfernt liegen.« Dass ein, man entschuldige das Unwort, Crossover-Genre in den Fokus des Publikums rücken würde, sei nur die logische Konsequenz. Ist der Erfolg also das Zeichen einer Grenzverschiebung, das Ergebnis von Pionierleistungen? Der Gedanke ist verlockend und mag auf die ursprüngliche Intention der Künstler zutreffen. Doch selbst de Ridder glaubt nicht so richtig daran: »Es gibt definitiv eine Tendenz zum Bürgerlichen in dieser Musik«, gibt er zu. Ihr Klang werde verstärkt für eine scheinbare Veredelung von Menschen oder Produkten missbraucht, sagt er. »Das ist aber weniger ein Problem der Künstler als der Rezeption.«

Volker Bertelmann sieht das ähnlich. »Wir wissen doch schon seit Philip Glass oder Michael Nyman, dass repetitive Pianomusik sehr attraktiv für Werbespots und Filme ist«, sagt er. Das Problem

sei, dass die Dauerschleife im Fernsehen die Integrität der Musik beschädige: »Je öfter in Tee- oder Autospots Musik von Pianisten oder Geigern läuft, desto schneller wird man ihrer überdrüssig«, so Bertelmann. Das verwässere die Musik, schaffe Beliebigkeit. »Es ist wie in jedem Genre: Die Erkenntnis, dass sich Eingängigkeit auszahlt, setzt sich auch bei manchen Künstlern unseres Schlags durch.« Und die Konzerne bezahlen eben gut.

Einer dieser Konzerne ist Volkswagen. Der leicht verdrehte, sich geschmackvoll wiederholende Sound der Klassikverfremder klingt exakt so, wie der Hersteller seine Autos gerne sieht: in reicher Tradition verwurzelt und doch zukunftsgewandt, agil und schlauer als jeder Abgastest. Die Assoziation dieser Musik mit Werbung und Großkonzernen ist allerdings kein bloß von Außen aufgedrücktes Phänomen, sie ist auch hausgemacht. Bei Volkswagen

fahren nicht nur in Werbespots Geländewagen zu Pianomusik Serpentinen entlang, der weltgrößte Automobilhersteller ist auch Hauptsponsor einer Konzertreihe namens Neue Meister. In deren Verlauf werden sich in diesem Jahr die Stars der Szene, darunter Max Richter und Federico Albanese, die Klinke in die Hand geben, um zusammen mit dem renommierten Deutschen Kammerorchester ihre Ausformung zeitgenössischer Klassik vorzustellen, und zwar im Drive Volkswagen Group Forum, einem konzerneigenen Kunstraum in Berliner Bestlage, der mit Slogans wie »Mobilität erleben« und »Ideen tanken« wirbt. Macht so ein Kuschelkurs mit Großkonzernen das Problem der Verwässerung nicht noch schlimmer?

Nein, sagen zwei, die es wissen sollten. Christian Kellersmann und Sven Schuhmann sind die Köpfe hinter Neue Meister. Sie haben nicht nur die Konzertreihe konzipiert, sondern Anfang des Jahres auch ein gleichnamiges Label unter dem Dach der Hamburger Edel AG gegründet. Kellersmann, Director of Content and Creative bei Edel, widerspricht dem Vorwurf der zu großen Konzernnähe vehement. »Wir sind überaus glücklich darüber, die Abende in dieser Form überhaupt ausrichten zu können«, sagt er, und Kollege Schuhmann fragt rhetorisch: »Wie hätten wir uns denn sonst bitte ein Orchester wie das Deutsche Kammerorchester dafür leisten sollen?« »Wir leben in einer Zeit, in der man gerade für etwas abseitigere Musikrichtungen neue Distributionswege finden muss«, sagt Kellersmann. Das sei der Vorteil dieses neuen Stils und seiner Szene: dass man eben nicht zwangsläufig auf ausgetretenen Pfaden wandeln müsse, sondern gegenüber neuen Wegen offen sein könne – musikalisch wie geschäftlich. Im Pop sei das anders. »Dort gibt es Jahrzehnte alte Strukturen, die erst langsam aufbrechen. Wir hingegen haben den Luxus, gleich anders denken zu können«, sagt Kellersmann. Und Schuhmann fügt hinzu: »Wen interessiert es am Ende, ob Volkswagen dahinter stand? Für Publikum, Musiker und uns zählt das besondere Erlebnis. So können wir das bieten.«

Weder André de Ridder noch Volker Bertelmann stimmen dem uneingeschränkt zu. Für de Ridder liegt das Problem tiefer. Nicht Werbespots oder Corporate Sponsoring seien der Ursprung solcher Tendenzen, sondern eine Grundhaltung unserer Zeit. »Die Art, wie die Musik vereinnahmt wird, spiegelt den Wunsch nach Selbstoptimierung wieder, eine Art zweite Welle der New-Age-Bewegung«, erklärt er. »Es gibt heute ein starkes Bedürfnis nach beruhigender, affirmativer Musik.« Das Gegenteil zum Krisenrauschen vor unserer Haustür also.

Es gibt kaum Gesang in dieser »Neuen Klassik«. Das heißt ganz trivial auch, dass nichts gesagt wird. Kein Geplapper, kein Geschrei, keine Widerrede. Man könnte in der Stille die klangliche Entsprechung zur Bundesrepublik unter Angela Merkel sehen. Solange zu Hause alles gut und entspannt ist, kann vor der Tür ruhig die Welt untergehen. »Wir leben gerade in einem Zurück-zur-Natur-Ethos, man sehnt sich nach Einfachheit«, sagt André de Ridder in einem Versuch, das Phänomen des eigenen Erfolgs zu erklären. »Die Hörer fasziniert vielleicht auch der performative Aspekt von mechanisch gespielten Instrumenten. Die Menschlichkeit im Gegensatz zur Laptop-Musik.« Das klingt nach *Landlust*, Outerwear und Bartöl. Und führt am Kern der Musik vorbei.

Doch worin besteht der überhaupt? »Es geht darum, zeitgeistige Stile aufzunehmen und durch ihre Kombination eine eigene Identität zu schaffen«, sagt Volker Bertelmann. Der Satz könnte auch aus der Anfangszeit des Techno stammen. Oder aus einer Werbebroschüre. Und er trifft den Sound wohl am besten. Elektronische Musik, vor allem Techno, borgte ihre Architektur auch von klassischen Kompositionen wie Ravels »Bolero« und übersetzte sie in eine packende, monochrome Tonalität. Was wir heute mit der neuen Ausformung der Klassik erleben, ist eine Umkehrung der Vorzeichen. Sie entschleunigt den Techno und fügt ihm wieder die Romantik hinzu, die er einst der Klassik ausgesaugt hatte. Clubmusik für die Zeit nach dem Club. »Beides ist im Kern poplastige, sehr einfache Musik mit hohem Bassanteil«, sagt Bertelmann. »Der Klang dieser neuen Musik ist eine romantische, von Hand gespielte Interpretation elektronischer Musik.«

Doch warum hat diese »einfache Musik mit hohem Bassanteil« eine derart breite Hörerschaft? Selbst ihre Protagonisten zeigen sich etwas ratlos. Denn eines ist die »Neue Klassik« eben nicht: die große Erneuerung. Der Sound wirkt vielmehr wie eine Entwicklungsstufe in einem umfassenderen Prozess. Wohin dieser führen wird, wissen auch Bertelmann und de Ridder nicht. Das sei aber auch egal, sagen beide. Wichtig sei das Gefühl, dass im Hier und Jetzt etwas passiert. »Man spürt den Wunsch nach etwas Neuem. Darin liegt eine große Chance, die verkrusteten Strukturen wirklich zu lösen«, sagt Bertelmann. »Der Trend zeigt, dass die Reise der Musik noch nicht am Ende ist«, sagt auch de Ridder. »Womöglich stehen wir am Anfang einer Entwicklung, die elitäre Wertesysteme in der Kunst wirklich hinterfragt und irgendwann endlich demokratisiert.«

Kein Geplapper, kein Geschrei, keine Widerrede. Die klangliche Entsprechung zur BRD unter Angela Merkel.

Man kann das Bedürfnis nachvollziehen. Die Stimmung in Deutschland ist überhitzt. Das Land hat die Kölner Silvesternacht und ihre Folgen in den Köpfen, den sogenannten Islamischen Staat gefühlt in den Vorgärten und die Eurokrise bei all dem Trubel fast schon wieder vergessen. Mit Bio-Diesel zerstört man den Regenwald, mit normalem Sprit verpestet man die Luft. Allgemein gültige Wahrheiten gibt es in der globalisierten Welt nicht mehr. Gut, Böse, Recht und Unrecht sind zu ungebundenen Variablen geworden, verschiebbar in Glasfasergeschwindigkeit, rund um den Globus. Wer will seine Freizeit noch mit anstrengender Musik verbringen, wenn man sich von repetitivem Wohlklang in eine bessere Welt befördern lassen kann?

Bis dahin ist es noch ein weiter Weg. Zum Abschluss spielt in dem eingangs erwähnten Berliner Theater die dänische Band Iceage ihren kantigen Postpunk mit Orchesterbegleitung von Stargaze. Ein erheblicher Teil des Publikums steht auf und geht.

POFALTE

HOLGER IN'T VELD
SCHREIBT ÜBER DIE ABGRÜNDE DES TÄGLICHEN ERNÄHRUNGSWAHNSINNS

SAUERKRAUT STATT ANGST

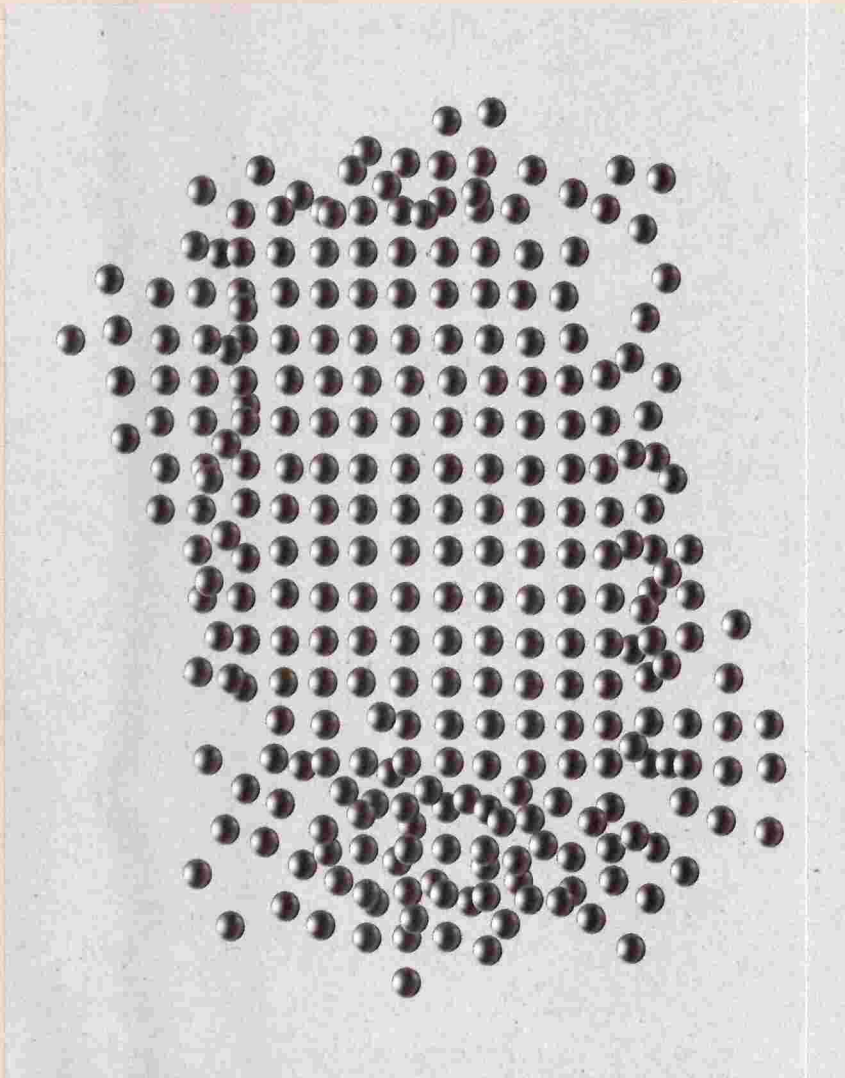


ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

Mikroorganismen sind die Verbindung zwischen der Welt des Lebendigen und des Toten. Sie sind die größten Aasfresser, ihnen obliegt es, Kohlenstoff, Stickstoff, Wasserstoff, Schwefel und andere Elemente aus den toten Körpern von Pflanzen und Tieren wieder in Umlauf zu bringen. Ohne sie würden sich tote Körper ansammeln, und an die Stelle des Königreichs der Lebendigen träte das Königreich der Toten. (Jacob G. Lipman: ***Bacteria In Relation To Country Life***, New York 1908)

2016. Wie übel auch immer man 2015 finden konnte, wenig deutet darauf hin, dass dieses Jahr kuscheliger wird. Beginnend mit Silvesterübergriffen des asozialen »Anderen«, das wir bislang nur durch exotische Phänomene wie Mario Barth, Dieter Bohlen, Bushido und das Oktoberfest kannten, gezeichnet vom verfrühten Krebstod dreier wichtiger Popcharaktere.

»Da sind Kinder, die Krebs haben, damit kannst du dich nicht vergleichen«, singt der HIV-positive John Grant. Es scheint, dass nur derart existenzielle Probleme zu progressivem Denken und Handeln führen. Der Mann, der mir derzeit aus dem Tief hilft, ist ebenfalls schwul und HIV-positiv: Sandor Ellix Katz, geboren 1962 in New York, ist der unumstrittene Guru der Fermentation. Dass er in einer Radical-Faerie-Kommune lebt und sich Sandorkraut nennen lässt, sollte diese Leistung nicht schmälern. Im Gegenteil. Sauerkraut, dieses neben Wurst deutscheste aller Kulinarikklischees, ist (im Gegensatz zu Wurst) ein Fall für patriotische Freude und überfällige Erinnerungspraxis. So waren es nicht körbeweise Zitronen, sondern eine Schiffsladung Sauerkraut, die James Cooks Entdeckungsreisen ohne Skorbut ermöglichte.

Weißkohl an sich ist eine eher charakterschwache Angelegenheit. Interessanterweise zerfallen mit dem Kochen des Gemüses Moleküle in L-Ascorbinsäure und 3-Hydroxyindol, sodass es mehr Vitamin C enthält als im rohen Zustand. Für mehr Geschmack und Gesundheit vermengt man geraspelten, aus guter Erde stammenden Kohl mit Salz und zerdrückt alles, damit Zellsaft austritt. Das Salz bewirkt die Wasserabgabe des Kohls und die Konservierung bis zum Einsetzen der Milchsäuregärung: Zellsaft bildet mit Salz die Lake, in der Bakterien unter anaeroben Bedingungen den im Weißkohl enthaltenen Zucker in Milchsäure umwandeln.

In saurem Milieu gedeihen nur gute Bakterien. Je nach Temperatur dauert der Prozess zwischen drei und sechs Wochen – je wärmer, desto schneller läuft die Fermentation und desto intensiver wird der Geschmack. Nur mit einem Tuch abdecken! Auf den Wasserstand achten! Immer mal wieder probieren! Keine Angst! Nach Kraut kommen Rüben, Bohnen, Früchte oder alles zusammen dran. Und dann die nächste Geilheitsstufe: Kimchi, Käse, Wein und Bier. (Kaffee, Tee und Kakao sind zwar die Fermentation-Superstars, die frischen Rohstoffe gedeihen aber zu weit entfernt.)

Sandorkrauts Mantra ist, natürlich, das ewig unbequeme DIY. Er will neben Kochen, Braten und Rohkost eine weitere Form der Nahrungsverarbeitung in den Alltag aufnehmen. Ein paar Keramiktöpfe, eine schattige Ecke, und los geht's mit der magischen Vorverdauung. Wie *Yps*-Urzeitkrebse, nur geschmackvoller. Das entscheidende Wort ist dabei »probiotisch« – den meisten von Industriejoghurt bekannt, wo es ebenso wenig stimmt wie in pasteurisiertem Dosensauerkraut. Das Zeug in unseren blubbernden Töpfen ist dagegen wahrhaft lebendig, verbessert die Aufnahme von Nährstoffen, verdrängt Fäulnisbakterien, Pilze und anderen Parasiten.

An einen Zusammenhang zwischen dem geringen Gehalt von Probiotika im Darm und Angstzuständen, Depression und Autismus muss man nicht glauben, doch es gibt Tests, die in diese Richtung weisen. Machen wir also Sauerkraut zu einem Teil unserer Willkommenskultur! Sauerkraut statt Angst! Donald Trump, Kim Jong-un, Recep Tayyip Erdoğan sowie der polnischen, slowakischen und ungarischen Regierung schicken wir auch was.

Vorspiel für

JOCHEN DISTELMEYER

»Bei Costello habe ich ein Scorsese-Problem«

Text und Musikauswahl Aram Lintzel
Fotos Yves Borgwardt

Auf der Lesereise zu seinem ersten Roman *Otis* trug Jochen Distelmeyer nicht nur aus dem Buch vor, sondern gab auch Lieblingslieder zum Besten: von Joni Mitchell, Britney Spears, Lana Del Rey und anderen. Seine Interpretationen sind nun auf *Songs From The Bottom Vol. 1* zu hören. Im Büro seiner Berliner Plattenfirma wird Distelmeyer von SPEX mit einer Auswahl weiterer Coverversionen konfrontiert und sinniert dabei, ziemlich erkältet, über Einflüsse, das Gefühl von Auch-haben-Wollen und die Seelenverwandtschaft der beiden Udos. Dabei lässt Distelmeyer es sich nicht nehmen, den Spieß umzudrehen und auch selbst Musik vorzuspielen.

AZTEC CAMERA
»JUMP«
VON DER SINGLE »ALL I NEED IS EVERYTHING« (1984)

Jochen Distelmeyer: Das ist süß, sehr charmant! Ich weiß noch, wie die Single »All I Need Is Everything« erschien, mit »Jump« von Van Halen auf der B-Seite. Roddy Frame von Aztec Camera galt damals als Gitarrenwunderkind des britischen Pop. Als er auf einmal mit dieser eleganten und witzigen Version ankam, war das total überraschend. Damit hatte niemand gerechnet.

Sie interpretieren auf Ihrem neuen Album ein Aztec-Camera-Stück aus dem Jahr 1995, »On The Avenue«.
Ich hatte Roddy Frame über viele Jahre gar nicht mehr auf dem Zettel, die Achtziger waren lange vorbei. Dann kam 2002 *Surf*, sein erstes Soloalbum mit »Small World« und »I Can't Start Now«. Tolle Songs. Ich hatte bei ihm immer das Gefühl, dass er sich in seinem Talent etwas verloren hatte. Mit *Surf* schien er wieder bei sich zu sein. So wie bei »On The Avenue«, das ich erst danach entdeckte.

Eine naheliegende Deutung Ihres Coveralbums wäre, dass Sie nach der Veröffentlichung des Romans *Otis* eine Pause vom Texten wollten und sich bewusst auf die Musik konzentrierten.
Nein, darum ging es mir nicht. Was mich generell an dem Album freut, ist, dass man die Texte hören kann. Das Buch kam mir auch wie ein längerer Song oder ein Spoken-Word-Text vor. Ich habe mich an einer oralen Erzähltradition – Homer, Hafiz und Hooker – orientiert und von da aus das Buch als Sänger verfasst. Es ist eine andere Form von Album für mich. Die Bezeichnung »Roman« ergab sich, weil ich es bei einem Buchverlag veröffentlicht habe.

Sie haben einige der Songs, die sich nun auf dem Album finden, zuerst auf Ihrer Lesereise zu *Otis* gespielt.
Ja, es waren teilweise Songs, die mich während des Schreibens begleitet haben und mit dem Stoff der *Odyssee* – darum geht es ja in dem Roman – zu tun haben. Das Sirenenhafte von Britney Spears' »Toxic« zum Beispiel. Ich wollte andere Stimmen mitschwingen lassen. Bei den Lesungen haben mich Leute gefragt, ob es die Songs denn auf Platte gibt. Daraus entstand die Idee für das Album.

THE BYRDS
»TURN! TURN! TURN!«
AUS DEM ALBUM *TURN! TURN! TURN!* (1965)

Ich habe mich bei meiner Version des Songs nicht an der Byrds-Version orientiert, sondern am Original von Pete Seeger. Bei Seeger denkt man immer nur an den Typen, der bei Dylan die Axt an das Stromkabel gelegt hat, als er elektrisch wurde. Damit tut man ihm unrecht. Ich fand seine Sängerposition immer interessant. Das Bescheidene und Dienende. Vor mehreren Jahren habe ich eine Live-Version von »Turn! Turn! Turn!« gehört, bei der Seeger in einem intimen Rahmen das Lied performt. Während er es auf seine zerbrechliche Art vorträgt, steigen von Refrain zu Refrain, fast unmerklich, die Leute ein und singen mit, ohne dass einem das gemacht vorkommt. Bei aller latenten Muffigkeit und Kleinkunsthaftigkeit seiner sonstigen Sachen hatte das etwas ungemein Rührendes und wirklich Starkes. Das Stück war für mich auch im Anschluss an meine letzte Platte und den Roman sehr wichtig.

Inwiefern war es wichtig für den Roman?
Weil es auch von Krieg und Frieden handelt. Die letzte Zeile des Stücks ist die einzige, die von Seeger selbst stammt, ansonsten ist das ein biblischer Text, den er abgeschrieben und leicht umgebaut hat. »A time for peace, I swear it's not too late!« Mit diesem letzten Satz tritt er aus dem vorgegebenen Schriftmaterial heraus, engagiert sich sozusagen. In *Otis* ist das ähnlich. Der Protagonist tritt erst gegen Ende des Buches aus dem Mythos heraus.

ELVIS COSTELLO & THE ATTRACTIONS
»(WHAT'S SO FUNNY 'BOUT) PEACE LOVE AND UNDERSTANDING«

VON DER NICK-LOWE-SINGLE »AMERICAN SQUIRM« (1978)

Apropos Krieg und Frieden.
Da brauche ich etwas länger. Ach ja, klar: »(What's So Funny 'Bout) Peace Love And Understanding« in der Elvis-Costello-Version. Da denke ich erst mal an Alfred Hilsbergs Label What's So Funny About. Bei Costello habe ich immer so ein Scorsese-Problem. Beide beweisen großes historisches Knowhow, haben aber irgendwie keinen eigenen Ton. Bei Scorsese bleibt es, platt gesagt, gern bei krasser Gewaltdarstellung zu coolem Soundtrack. Der Tarantino-Blueprint. Mir zu verkokst. *The Age Of Innocence* und *The Last Temptation Of Christ* sind da eher Ausnahmen. Ein ähnliches Problem habe ich bei Costello. Erkennbar ist er durch die Schrulle des Vibrato-Timbres am Ende. Aber ich fühle ihn nicht. Er hat natürlich großartige Songs wie »Everyday I Write The Book« und »Alison« geschrieben. Aber für mich war er nie ein Gewährsmann. Da finde ich Nick Lowe, von dem das Original ist, interessanter. Den hat man lange Zeit als Pub-Rock-Buddy-mäßigen Muckertypen abgelegt, und dann kriegte er es hin, sich in eine moderne Singer-Songwriter-Figur zu verwandeln.

FAMILY 5
»LACHLEUTE & NETTMENSCHEN«

VON DER COMPILATION *VÄTERCHEN FROST* (1986)

Wie kommen Sie denn jetzt darauf?

Ich habe neulich Harry Rags tollen Film *Nackter als nackt* über das Blumfeld-Konzert in Berlin vor der Auflösung der Band nochmals gesehen. Harry Rag hat das Original dieses Songs für seine Punk-Band S.Y.P.H. geschrieben. Sie waren schon immer ein großer Fan von Peter Hein und haben seine Band Family 5 in einem Blumfeld-Text zitiert.

Ach ja, »Stein des Anstoßes« bei »In der Wirklichkeit«. Peter Hein stand für mich immer für eine durch Nazi-Deutschland verloren gegangene Star-Tradition. Durch die Führerliebe der Deutschen war diese Form eines enthemmten Libido-*exchange* nach 1945 nicht mehr möglich. Es gab eine vernünftige Blockade gegen übersteigerte Verehrung und Anbetung. Deswegen hat sich in der BRD der Typus des sich verstellenden Musikers durchgesetzt. Also nicht Rio Reiser oder Peter Hein, sondern jemand wie Udo Lindenberg, der signalisiert: »Ich bin nur ein Clown, und du weißt das auch.« Anders als bei Elvis, Lennon oder von mir aus auch Morrissey kann der Fan so jederzeit aus seiner Verehrung aussteigen, bevor es gefährlich wird: »Es ist ja nicht ernst gemeint.« Das hat in Deutschland zu der Figur des singenden Schauspielers geführt. Nach Westernhagen und Juhnke kommt dann die Sehnsucht nach Identifikation mit dem Star in Herbert Grönemeyer wieder zu sich und wird sozusagen staatstragend.

UDO LINDENBERG & DAS PANIKORCHESTER »BALTIMORE«

AUS DEM ALBUM *DER DETEKTIV – ROCK REVUE 2* (1979)

Okay, »Baltimore« von Randy Newman in der Lindenberg-Version. Was ich eben über Lindenberg gesagt habe, sagt nichts über seine Skills aus. Nach dem Tod von Udo Jürgens haben mehrere Leute irgendwo im Fernsehen Lieder von ihm gesungen. Lindenberg war der einzige, der das Stück so gebracht hat, dass du es gehört und geglaubt hast. Der einzige, der Udo Jürgens verstanden hat, war der andere Udo. Bei Randy Newman muss ich immer an Georg Kreisler denken. Beide schreiben sich oft in jemand anderen hinein, in einen Redneck oder Serienkiller wie Newman oder in einen Frauenmörder oder Taubenvergifter wie Kreisler.

BLUMFELD »KOMMST DU MIT IN DEN ALLTAG?«

AUS DEM ALBUM *OLD NOBODY* (1999)

Treffen Sie Michael Girke, der das Stück damals für seine Band Jetzt! geschrieben hat, noch regelmäßig?
Nein, seit Ewigkeiten nicht. Das ist ein gutes Beispiel für die Aneignung eines Songs. Ich weiß, dass es ein Michael-Stück ist – zumindest der Text, die Musik ist ja eher eine Bearbeitung –, aber es ist für mich mein Song geworden. Bei all den Stücken auf *Songs From The Bottom Vol. 1* fühlt es sich beim Spielen so an, als wären es meine eigenen.

Ging es um eine Ehrerbietung für Michael Girke, vielleicht sogar um eine Art Herkunftsnachweis, auch wenn das jetzt ein blödes Wort ist? Im Sinne von: Hier komme ich her, das ist meine Szene gewesen.
Ja, um ein Verweisen auf das, was es da gegeben hat. Sowohl auf Michael direkt – es gibt noch andere tolle Stücke von ihm – als auch auf den Zusammenhang rund um das Label Fast Weltweit. Ich war bei Fast Weltweit zwar immer eine Art Außenseiter, weil ich recht spät dazugekommen bin und der einzige aus Bielefeld war, aber das Label war für mich bei aller Unterschiedlichkeit ein gemeinsames Projekt. Später in Hamburg habe ich das vermisst und versucht, es in Gesprächen, Begegnungen und Freundschaften möglich zu machen. Es ging um eine gemeinsame Verständigung, nicht nur über ästhetische und musikalische Fragen, sondern auch darüber, in welchem gesellschaftlichen Kontext das alles stattfindet, was man macht.

THE CLASH »POLICE & THIEVES«

AUS DEM ALBUM *THE CLASH* (1977)

Das habe ich lange nicht gehört.

Der Song ist ein Beispiel dafür, wie eine solidarisch gemeinte Aneignung in die Hose gehen kann. Junior Murvin, der das Original mit Lee Perry aufgenommen hatte, beschwerte sich damals, die Clash-Fassung würde »das Werk von Jah ruinieren«. Die Coverversion als blasphemischer Akt.
Ah, interessant. Kommt wohl auf die Perspektive an.

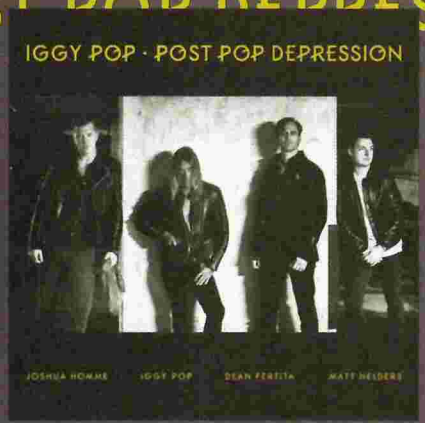
Gibt es für Sie unantastbare Songs, an die Sie sich nicht heranwagen würden?
Eigentlich nicht. Es gibt ja unterschiedliche Gründe, einen Song zu covern. Früher hat man ein Stück genommen, das gerade ein Hit war, und es wurde wieder ein Hit. Darum ging es mir nicht. Die Songs, die ich spiele, bedeuten mir was. Natürlich gibt es Versionen, also Darbietungen, an die man nicht heranreicht. Hat Ihr Computer W-Lan? Dann spiele ich jetzt mal etwas vor.

DIONNE WARWICK »ALL IN LOVE IS FAIR« (LIVE AT CABARET)

(1975)

»All In Love Is Fair« von Stevie Wonder. Wie Dionne Warwick das singt! Später nimmt sie das Mikro weg – was für eine unfassbare Kraft! Das ist natürlich alles gemachte amerikanische Unterhaltung, aber eben keine Verstellung, sondern höher entwickeltes

IGGY POP
POST POP DEPRESSION



18.03.2016 CD / LP / DIGITAL

caroline international

SIE MÖGEN GESANG, GITARRE, SCHLAGZEUG UND HASS, ABER BRACHIALPOP IST IHNEN KEIN BEGRIFF?

KAUFEN SIE „HARIESCHAIM" VON DRANGSAL.

22.04.2016 CD / LP / DIGITAL

Bewusstsein für die gestaltete Form. *She feels it.* Einfach unglaublich. Die Kraft dieses Körpers! Ihre Anmut! Dionne Warwick ist eine Königin. So etwas gibt es nicht mehr. Manche Sachen gehen einfach nicht, da gibt es eine Grenze. Das konnte nur sie.

ORANGE JUICE
»L.O.V.E.«
AUS DEM ALBUM *YOU CAN'T HIDE YOUR LOVE FOREVER* (1982)

Klingt am Anfang wie eine Rocko-Schamoni-Nummer.

Das ist Al Greens »L-O-V-E« in einer Version von Orange Juice. Sie interpretieren auf Ihrem Album Greens »Let's Stay Together«. Hat Sie der Song gereizt, weil er durch die Tina-Turner-Version historisch belastet und abgenutzt ist?
Nein, daran habe ich nicht gedacht. Das ist für mich auch nicht so, ich mag Tina Turners Version. Ich habe das Lied früher immer mal wieder auf Konzerten gespielt. Bei den Proben mit meinem Mitmusiker Daniel Florey haben im Garten Vögel gezwitschert. Durch dieses *Field-recording*-Element hat das Stück auf dem Album Sinn.

Warum?
Die *Field-recording*-Mode der letzten Jahren hatte für mich zwei Gründe: Zum einen ist *field recording* der Klang gewordene Versuch, sich zu verorten, als Orientierungsversuch in der Schöpfung: Wo sind wir? Wo ist unser Platz? Gleichzeitig geht es um die Bannung des Schreckens einer als bedrohlich empfundenen Umgebung, der Sinnlosigkeit der Natur. Indem man es aufnimmt, ist es nicht mehr so gefährlich. Man hat Macht darüber. Ein primitiver Glaube, so wie Höhlenmalerei. Als das Lied so auf Band war, dachte ich: Das passt gut! Bei *Otis* und der *Odyssee* ging's ja auch um Orientierungsprobleme.

RICHARD BLUMENFELD
»LEVELS«
(2012)

Das ist Richard Blumenfeld, ein junger YouTube-Typ, der EDM-Tracks am Piano Richard-Clayderman-isiert. Für eine gewisse Irritation auf Ihrem Album sorgt die Version von Aviciis »I Could Be The One«.
Mich hat daran interessiert, wie solchen am Reißbrett auf massenkompatible Effizienz hin gebauten Sachen deepe Akkordwechsel unterlaufen, bei denen ich plötzlich denke: »Oh!« Das passiert mir weniger bei Avicii-Stücken wie »Hey Brother« oder »Wake Me Up«, da höre ich zu sehr die Versatzstücke, aus denen sie gebaut sind: handgemachte Country-Pickings plus Discobeat plus Tracy-Chapman-hafte Vocals. Also semi-melancholische Sehnsucht nach Vorindustriellem zu digitalen Sounds. »I Could Be The One« war eine Nummer vor Aviciis Megaerfolgen. Im Grunde ist das ein schrecklich kaputtarrangiertes Stück, von dem man sich einen DJ-Koze-Remix wünschen würde.

Hören Sie solche Musik zufällig oder geplant und bewusst?
Eher zufällig. »I Could Be The One« lief im Radio bei einem Italienurlaub. Text und Melodieführung fand ich klasse. Als Daniel Florey dann Klaviersachen dazu spielte, hat mich das fast ein bisschen an »Children« von Robert Miles erinnert. Das klingt dann da so mit.

MICHAELA MEISE
»DIE GANZE WELT«
AUS DEM ALBUM *PREIS DEM TODESÜBERWINDER* (2011)

Das ist Michaela Meise. Sie hat vor ein paar Jahren ein Album mit katholischen Kirchenliedern aufgenommen. Die Kirche ist für die Genealogie der Coverversion ein nicht ganz unwichtiger Ort.
Ich denke ehrlich gesagt gerade eher an Country als an Kirche.

Dann lassen Sie uns über Country reden!
Ich hatte Country früher nie richtig geschnallt. Es gab natürlich Stücke, die ich super fand. Aber ich wusste nicht, was das soll. Anders als bei Blues. Erst beim Schreiben des Romans habe ich für mich einen Begriff von Country gefunden. Der Blues-Sänger stellt für mich immer die Figur dar, die aus dem Gospel-Chor, also der Gemeinde oder der Gemeinschaft, austritt und nicht zurückkehrt, sondern als Tramp und Hobo ihren eigenen Weg sucht. Er besingt dasselbe: »Nobody Knows The Trouble I've Seen«. Nur ohne »Jesus«. Er ist vom Glauben abgefallen. Ähnlich verhält es sich mit dem antiken Epos und dem Roman. Im Epos ist der Sinnzusammenhang noch intakt und für alle verbindlich. Götterolymp und der ganze Kram. Das steht dem Roman nicht mehr zur Verfügung. Er handelt von diesem Verlust und dem Versuch des Einzelnen, sich einen Reim zu machen. Im Country und im Blues geht es um dieselben Themen: Liebeskummer, neue Verliebtheit, Geldprobleme, Stress mit jemandem und so weiter. Aber der Countrysänger bleibt in der Gemeinschaft und singt als Teil von ihr. Das Country-Revival der letzten Jahre, also post-9/11, Lady Antebellum und Taylor Swift, steht für dieses Versprechen. Daran musste ich gerade bei den Chorälen von Michaela Meise denken, wo dann plötzlich eine Person heraustritt und alleine singt.

ROBERT WYATT
»AT LAST I AM FREE«
AUS DEM ALBUM *NOTHING CAN STOP US* (1982)

Hammer! Habe ich lange nicht gehört, das ist echt groß. Eigentlich der perfekte Schlusspunkt. Aber wir müssen jetzt noch etwas dazu sagen. Dabei gibt's dazu eigentlich nichts mehr zu sagen.

Wir können es trotzdem versuchen.
Ich finde Robert Wyatts Version besser als das Original von Chic. Es ist ganz Wyatts Song. Wie bei »All In Love Is Fair« ist die Snare immer da, nur so kinderschlagzeugmäßig. Es swingt, obwohl es nicht *tight* ist. Es hat Größe, obwohl es sich klein macht. Oder vielleicht gerade weil. Gefällt mir sehr.

Es gibt eine Diedrich-Diederichsen-Version davon. Er hat das Stück 2005 in einer Aufführung von Christian von Borries an der Berliner Volksbühne gesungen, es erschien später auf einer CD der Zeitschrift *Texte zur Kunst*.
Toll! Was ich lange nicht verstanden habe: Warum heißt es »I can *hardly* see in front of me«? Ich kann *kaum* sehen. Was soll das bedeuten? Ich hielt es für ein Rätsel, dachte an Nebel oder dass man in Wolkenfeldern wandelt. Eine Art Todesahnung? Dabei ist es jemand, der weint. Aus Liebeskummer. Aber wenigstens frei ist.

JOCHEN DISTELMEYER
SONGS FROM THE BOTTOM VOL. 1
FOUR MUSIC / SONY

TAXI FÜR RÜTZEL

AUS DEN SPEAKERN DER DROSCHKE OFFENBART SICH ANJA RÜTZEL DIE WELT

DER KLEINE PAULI

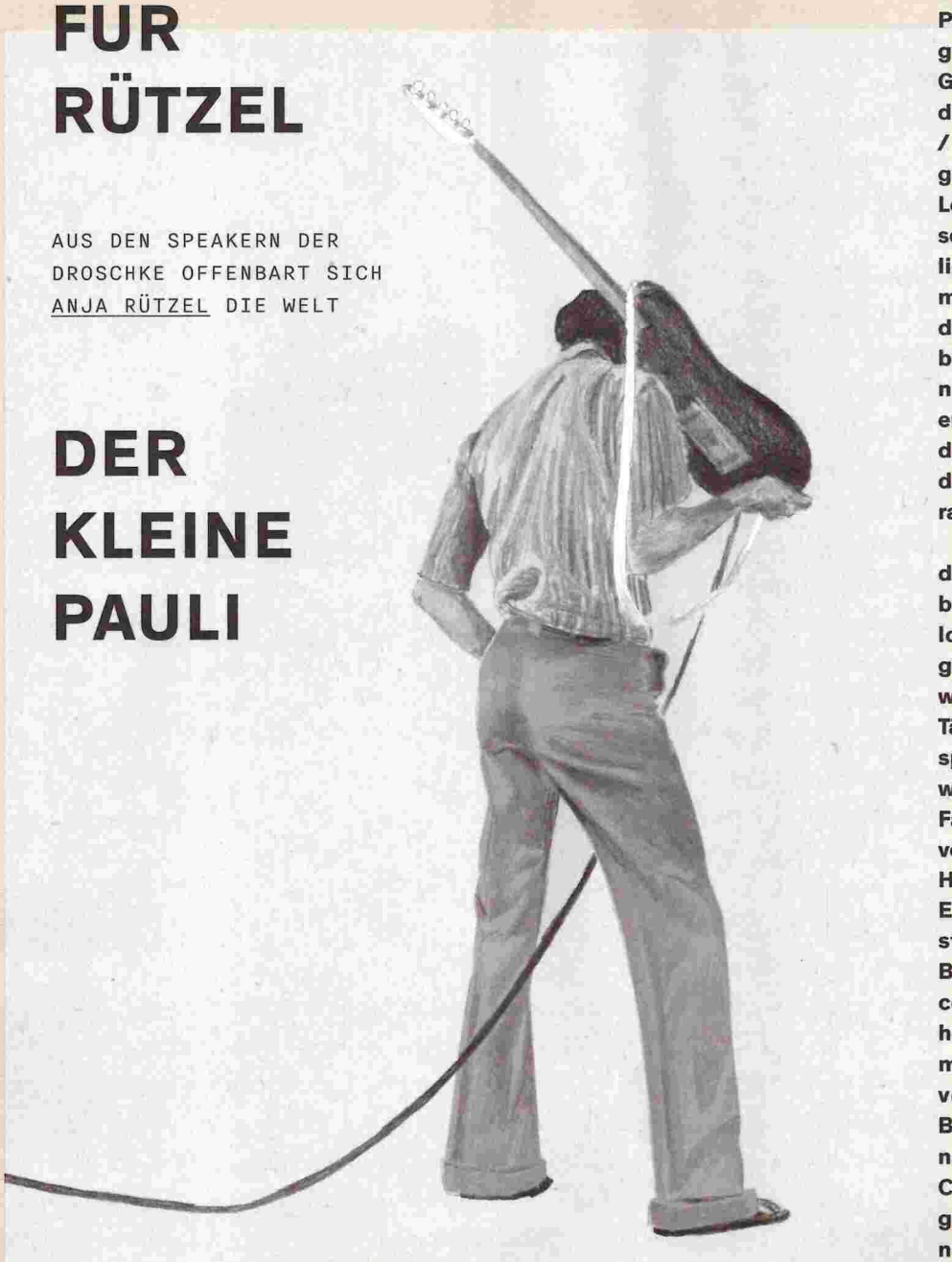


ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen. Es ging mir nicht gut, und ich ging nicht mehr raus, und wenn es doch mal sein musste, rieselte der Sozialrost bei jedem ungelenken Schritt, weswegen ich noch mehr noch viel unnötigere Taxifahrten unternahm als sonst. So stieg ich, weil der überraschend aufgekommene mittelstarke Wind mein wegen aufkommender Verwahrlosung schwer zu frisierendes Haar bis zur Ankunft bei meinem Termin in einen demütigenden Donald-Trump-Fluff gepustet hätte, am helllichten Werktagsnachmittag in ein Taxi, und sofort warfen mich die Klänge der zweiten Strophe von Cat Stevens' »Father And Son« zurück in eine Zeit, in der ich pausenlos ausgegangen war.

»Father And Son« steht für mich exemplarisch für meine eigene, vollkommen zu recht verpasste Musikkarriere, die vor 17 Jahren in Tübingen in einem Übungsraum neben einer Waschküche des Studentenwerks begann und endete, als sei sie ein ziemlich fauler Aal, der sich gar nicht erst sonderlich weit von seinem Geburtsort entfernte, um sich die beschwerliche traditionelle Rückreise zwecks dortigem Exitus zu sparen. Unsere Band hieß Der kleine Pauli, ein schrecklich studentisches Wortspielchen, das die Bezugspunkte der glücklosen Kapelle zwischen dem *Kleinen Pauly*, der einschlägigen Fachenzyklopädie der Altertumswissenschaft, und Pauli, dem Maulwurf mit dem grünen Hütchen aus den *Fix-und-Foxi*-Heftchen aufspannte. Fix und foxi, das waren wir damals oft oder glaubten es jedenfalls, wir hatten ja keine Ahnung, was noch so an F'n'F-Gefühlen kommen würde.

»Father And Son« zählte zu dem wunderlichen Mix aus Coverversionen, die wir gerne probten, weil uns die eigenen Lieder eventuell etwas unangenehm waren, und die ich sensationell schief und eher zögerlich sang. Ich saß im Taxi, betastete meine Frisur wie eine nachlässige Vogelmutter, die ihr schlampiges Nest noch halbwegs präsentabel machen will, hatte in einem Ohr das Cat-Stevens-Geleiere und im andern die Phantommusik aus einem anderen, naiveren, deutlich weniger anstrengenden Leben. Früher erzählten Musiker in Interviews ja gerne, wie das war, als sie sich zum ersten Mal im Radio hörten – ein Künstlersakrament, das heute vermutlich keinen Pfifferling mehr wert ist. Immerhin ein Lied gab es im Pauli-Repertoire, das ich gerne im Radio gehört hätte, auch heute noch: »Jeunes Gens«, ein angenehm kraftloser Zuruf an die Jugend: »Jeunes gens / Engagez-vous / A la musique / Romantique! / Jeunes gens / Engagez-vous / Gagnez toujours / Le prix Goncourt!« Für mich immer noch sensationell. Anders als ein anderes, deutlich schlechter gealtertes Lied, von dem mir nun wieder zwei Verse ins Gedächtnis drängten: »Alle kennen Prominente in beträchtlicher Zahl / Doch ich treff immer nur Hans Küng am Esoterikregal.« Ich erinnerte mich noch an den entsprechenden Besuch in der Buchhandlung, wo ich den Kampftheologen bei den Schmierenratgebern gestellt hatte.

Wenigstens in Tübingen hätte das doch verfangen müssen, dachte ich mir beim Aussteigen. Allerdings stand selbst lokalem Erfolg unser Pauli-Prinzip entgegen, niemals aufzutreten. Immerhin wurde ich zehn Jahre nach dem Tübinger Täppischpop doch noch kurz im Radio gespielt, angespielt wenigstens: Radio Fritz war nach einem klitzebisschen Myspace-Fame auf ein kurzzeitiges Musikprojekt von mir aufmerksam geworden: Wir sind Hörnchen, bei dem ich mit verfremdeter Eichhörnchen- und Meerschweinchenstimme geeignete Fremdlieder – zum Beispiel »Denkmal« von Wir sind Helden, coverte. (Die Zeile »Hol den Vorschlaghammer!« gewinnt wirklich sehr, wenn sie mit sich überschlagender Nagerstimme vorgetragen wird.) Und den ganzen Bright-Eyes-Katalog natürlich, wobei ich nach all den Jahren immer noch von einer Conor-Oberst-Coverband träume, die gänzliche aus Ziegen besteht. Was nicht negativ gemeint ist.

Tanz mich nicht an!

Text Mithu Sanyal **Es ist schon so weit, dass sie jedes Mal, wenn irgendwo »Poetryslam« steht, »Islam« liest. Mithu Sanyal ist feministische Kulturwissenschaftlerin, Journalistin und Autorin. Für SPEX sucht sie nach einem dringend notwendigen Gegengift zu den ganzen freudlosen Nachrichten und Kommentaren, die nicht erst mit der Silvesternacht in Köln begannen.**

Ja, es ist etwas in Köln geschehen, und es ist wichtig, darüber zu reden. Das Problem ist nur, dass ich gerade das Gefühl habe, ich müsste mich zwischen zwei Identitäten entscheiden: Frau sein oder arabisch aussehender™ Mensch sein – wie meine Kollegin Nadia Shehadeh uns so passend nennt. (Die Trademark »arabisch aussehend« wurde durch die Bloggerin Shehadeh eingeführt, um auf die Konstruktion dieser Identität aufmerksam zu machen. Oder mit anderen Worten: Was zum Teufel soll ein arabisch aussehender Mensch sein?) Diese arabisch aussehenden Menschen sind seit der Silvesternacht untrennbar mit der sexuellen Bedrohung von Frauen verknüpft. Daran ändert auch nichts, dass Zeugen wie Caitlin Duncan berichten, eine Gruppe von syrischen Flüchtlingen habe sie aus der Menge *gerettet*.

Der Fremde hinterm Busch ist zurück; er treibt jetzt als der Fremde auf der Domplatte sein Unwesen. Oder irgendwo. Zum Beispiel im Schwimmbad. Unter dem Titel »Braune Flut« stand im *Spiegel*: »Wo ein vereinzelter Bikini im Frei-Bassin paddelt, ist er bald von bräunlichen Schwimmern eingekreist … Zehn, 20 Algerier-Hände zerren an den Verschlüssen des Badekostüms und rauben der Trägerin das Textil.« Pardon, das war gar nicht der Artikel über das Schwimmbadverbot für Flüchtlinge in Bornheim bei Bonn (das inzwischen wegen massiver Proteste aufgehoben werden musste), sondern über Pariser Badeanstalten aus dem Juli 1964. Und von wann – plus/minus fünf Jahre – stammt folgende freundliche Reporterfrage? »Wie ist es, als muslimisches Einwandererkind von einer freien Gesellschaft umgeben zu sein?« Okay, das Adjektiv »muslimisch« verrät, dass es ein aktuelles Interview ist (*Die Welt* vom 14.01.2016). Früher hätte dort »mohammedanisch« gestanden und noch früher »muselmanisch«. Ansonsten hat sich anscheinend nicht viel verändert.

Nun bin ich keine Nahost-Expertin wie die Artikelschreiber*innen, die mir versichern, dass dort für Frauen jeden Tag Silvester auf der Domplatte ist. Und dass die Flüchtlinge aus der Arabischen Welt ihr Frauenbild jetzt zu uns importieren. Da wird schon etwas dran sein, ich nehme mein Frauenbild mit, wohin ich auch gehe, und ich bin in einer patriarchalen Gesellschaft aufgewachsen: Westdeutschland in den Siebzigerjahren, als Ehemänner den Arbeitsvertrag ihrer Frauen kündigen durften, wenn sie meinten, dass die den Haushalt sonst nicht anständig führten. Trotzdem bin ich in der Lage, das zu reflektieren.

Und das erhoffe ich mir auch von den Menschen, die ihr koloniales Menschenbild noch immer nicht auf den Müll geschmissen haben. Hier wird *eine riesige Region* über einen Kamm geschoren. Unterschiedliche Staaten mit unterschiedlichen Gesetzen und gesellschaftlichen Codes sollen alle gleich sein? Das ist das, was Edward Said als Orientalismus

beschrieben hat: die Negierung der Unterschiede, die Konstruktion einer orientalischen – heute: islamischen – Essenz. Aber was ist dann mit Ländern wie, sagen wir einmal, Saudi-Arabien, die sich wirklich nicht durch ihre Frauen- oder sonstigen Rechte auszeichnen? Warum gibt es nicht eine öffentliche Debatte darüber, unsere Rüstungsexporte an das Regime einzustellen? Das wäre ja durchaus möglich, und bei deren Verstrickungen mit dem IS würde das andere

Probleme direkt mitlösen. Nebenbei bemerkt gibt es übrigens auch einen #aufschrei gegen den Waffenhandel, er heißt Aktion Aufschrei und ist im Internet unter aufschrei-waffenhandel.de zu finden.

Überhaupt erschienen und erscheinen sehr kluge und sehr rassistische Artikel Seite an Seite. Oder meine ich nur Artikel, mit denen ich sehr übereinstimme, und andere, die mir tatsächlich Angst machen? Wie der aus der *Süddeutschen Zeitung* vom 17. Januar, der mich darüber informiert, dass mein Düsseldorfer Stadtteil als »Maghreb-Viertel« bekannt ist, weil hier Banden aus Nordafrika ihr Unwesen treiben: »Nordafrikaner sollen auch für die Übergriffe auf Frauen in Köln verantwortlich sein.« Falsch! Es heißt Klein-Marokko wegen der marokkanischen Gemüseläden und Minzteestuben. Entsprechend wurden bei der Großrazzia am 16. Januar auch nicht »2.200 mutmaßliche Diebe« dingfest gemacht, sondern 38 Menschen mit unklarem Aufenthaltsstatus.

Die Stimmung ist, freundlich ausgedrückt, paranoid. Und was ist derweil mit den Frauen? Wir sollen am besten eine Armlänge Abstand zu Fremden halten, so der fatale Rat der Kölner Oberbürgermeisterin Henriette Reker, für den sie sich inzwischen öffentlich entschuldigt hat, weil er natürlich nicht nur naiv ist, sondern auch den Opfern die Verantwortung zuschiebt. Allerdings würde ich mir tatsächlich ein paar wirksame Selbstverteidigungs-Handreichungen gegen den »Antanz-Trick« wünschen. Genauso wie einen neuen Namen, auch wenn der Begriff nicht bewusst verfälschend ist – im Gegensatz zu den immer wieder verwendeten »Sex-Mob« oder »Sex-Horden« –, sondern ursprünglich schlicht eine Form von Taschendiebstahl bezeichnete, bei der die Opfer angetanzt, beschwipst umarmt und im Moment der Ablenkung beklaut werden. Vor Silvester waren die Opfer hauptsächlich Männer. Seit 2013 hat die Kölner Polizei dafür eine eigene Dienststelle. Es handelt sich also nicht, wie Justizminister Heiko Maas sagt, um eine »neue Form organisierter Kriminalität«.

Neu ist, dass den Frauen, die von sexuellen Übergriffen berichten, momentan von einer breiten Öffentlichkeit zugehört wird. Und das ist eine der wenigen positiven Auswirkungen der ganzen Geschichte. Bloß gibt es juristisch gar keine Handhabe für »Grabschen« – noch so ein irreführender Begriff –, und genau dort sollte man ansetzen. Denn der Ruf nach Gesetzen bedeutet ja nur, dass wir uns nach verbindlichen Werten sehnen, wie: Es ist falsch, einen Menschen ohne dessen Einwilligung sexualisiert anzufassen. Doch ist das nur strafbar, wenn dabei in Körperöffnungen eingedrungen wird. Sogar in die Nase.

Gesetze sind eine Anerkennung von Lebenswirklichkeit: die Ehe für homosexuelle Paare, mehr als zwei Eltern in der Geburtsurkunde – meine Liste ist lang. Und *ein* Punkt ist die Anerkennung von »Grabschen« als sexualisierte Grenzüberschreitung, ebenso wie die Reform des Vergewaltigungsparagrafen, sodass »Nein« ausreicht und nicht mehr Gewalt oder drohende Gewalt nachgewiesen werden muss. Das ist nicht nur eine Forderung von mir, den Frauenberatungsstellen oder #ausnahmslos, sondern auch des Europarates, damit Deutschland die Istanbul-Konvention erfüllt. Allerdings müsste dann auch neu über das Strafmaß diskutiert werden. Ebenso wie über die Möglichkeit der gesellschaftlichen Wiedereingliederung für Menschen, die diese Grenzen überschreiten. Wir leben in spannenden Zeiten. War das nicht ein chinesischer Fluch?

Text Alexis Waltz **Mit eigenständigen Stoffen tut sich das Kino derzeit schwer. Literaturverfilmungen, Sequels und Biopics überwiegen die Zahl der Originalgeschichten bei weitem. Immer wieder setzen Filmproduzenten auf ein Format, das man als produktionstechnisch und mit Starpower aufgepimptes Dokudrama charakterisieren könnte: Filme wie *Spotlight*, *The Big Short* oder auch *American Hustle* und Serien wie *Show Me A Hero* dramatisieren historische Sachverhalte. Warum sind »echte« Ereignisse spannender als erfundene Geschichten?**

Based on a true story
Elend bleibt Elend

George Lucas ist erbittert darüber, wie sehr *The Force Awakens* seiner ursprünglichen *Star-Wars*-Trilogie ähnelt. Die von J. J. Abrams verantwortete siebte Episode der Saga sei ein »retro movie«, findet Lucas, an seinen Ideen für neue Geschichten sei bei Disney niemand interessiert gewesen. Tatsächlich sind genuin neue Stoffe im aktuellen US-amerikanischen Kino eine Seltenheit: Nur sechs der 16 Spielfilme, die 2016 für mehr als zwei Oscars nominiert wurden, sind Originalstoffe, nur zwei spielen im Hier und Jetzt.

The Revenant, Bridge Of Spies, The Danish Girl und *Steve Jobs* sind mehr oder weniger gerafft erzählte Biopics, die sich an (auto) biografischen Texten orientieren. *The Martian, Carol, Room* und *Brooklyn* sind Romanverfilmungen, *Mad Max: Fury Road* und *The Force Awakens* sind Sequels. *Ex Machina* ist ein Originalstoff, ironischerweise ist Drehbuchautor und Regisseur Alex Garland aber im ersten Beruf Schriftsteller. Die übrigen Filme (*Sicario, Inside Out, The Hateful Eight*) arbeiten mit im jeweiligen Genre verwurzelten Storys. Die interessantesten Erzählstrategien entwickeln *The Big Short* und *Spotlight*. Beide Filme zeichnen sich durch alles andere als einen autarken, geschlossenen Erzählraum aus. Im Gegenteil, vielmehr geht es darum, eine ganze Reihe von Erzählstilen, Tonalitäten, Ausstattungswelten und Starbesetzungen in den Mix zu werfen. Im Fall von *Spotlight* hat Regisseur Tom McCarthy sich die Mühe gemacht, die zugrunde liegenden Sachverhalte gemeinsam mit Drehbuchautor Josh Singer selbst zu recherchieren und daraus eine Geschichte zu entwickeln. *The Big Short* ist witzigerweise die Verfilmung eines Sachbuchs.

> Tatsachengeschichten überlassen es der Realität, das finale Urteil zu fällen.

The Big Short und *Spotlight* sind zugleich Biopics und Historienfilme. Insofern sie aus geschichtlichen Ereignissen dramatisches Kapital schlagen wollen, haben sie mit den Fallstricken des Dokudramas zu kämpfen. Auf diese filmische Erzählform blickt man zu recht herab. Unterwürfig dienen sich Dokudramen den historischen Figuren an und neigen doch dazu, sie auf die banalen, unspezifischen und niedrigen Instinkte zu reduzieren. Wie überraschenderweise auch bei *Steve Jobs* geht es am Ende vorwiegend darum, schmutzige Wäsche zu waschen. Dem Film gelingt es kaum, sich dem eigentümlichen Talent des historischen Vorbilds anzunähern, Drehbuchautor Aaron Sorkin und Regisseur Danny Boyle greifen vor allem Jobs' gestörtes Verhältnis zu seiner ersten Tochter und seiner Exfreundin auf, um seinen Charakter in den Griff zu kriegen.

The Big Short und *Spotlight* entgehen dieser Dynamik aus extremer Aufwertung und Abwertung, indem sie sich aussagekräftige Nebenschauplätze suchen. *The Big Short* zeigt die skrupellosen Banker, die die Hypothekenkrise von 2007 und 2008 zu verantworten hatten, nur am Rande, und auch deren Opfer, die ihre Häuser verloren haben, bleiben Statisten. Adam McKay erzählt stattdessen die Geschichte der wenigen Fondsverwalter, die aufgrund ihres besonderen Gespürs die Krise antizipierten. Das Dilemma dieser Finanzjongleure liegt darin, dass sie angesichts der exorbitanten Verdienstmöglichkeiten die Champagnerkorken knallen lassen wollen – aber wegen der Krise, deren einzige Profiteure sie sind. Es ist kaum noch jemand da, der Lust hat mitzufeiern.

Tom McCarthys *Spotlight* handelt von der Aufdeckung von Kindesmissbrauchsfällen durch zahlreiche Priester in diversen katholischen Gemeinden Bostons durch ein Investigativteam der Tageszeitung *The Boston Globe*. Jeder Dokudrama-Macher würde sich angesichts der Opfergeschichten die Finger lecken. McCarthy erzählt aber die Geschichte der Journalisten, die den Missbrauch aufdeckten. Die Pointe liegt darin, dass es letztlich nicht um das Verbrechen selbst geht und auch nicht um einen einzelnen Journalisten. Vielmehr werden minutiös die redaktionellen Bedingungen rekonstruiert, die die umfassenden, sich über Monate hinziehenden Nachforschungen möglich gemacht haben. Nur durch

SPOTLIGHT: THE GEOGHAN PAPERS

Letters exhibit gentle approach toward priest

By Sacha Pfeiffer
GLOBE STAFF

They are patient and reassuring. They are full of encouragement and support. They are, in many ways, the kind of letters a parish priest might write to his flock.

But the salutations are formal: "Dear Bishop," "Dear Father," "Dear Archbishop." And the author, who signed his correspondence between the 1960s and the 1980s, was not a parish priest but a bishop and, later, a cardinal: Humberto S. Medeiros and Bernard F. Law — under whom the Rev. John J. Geoghan was treated with unfailing delicacy by his superiors, who knew of his history of sexually abusing children.

Three decades of previously secret correspondence between church officials and Geoghan's friends and family, released yesterday by the Archdiocese of Boston, reveal how Geoghan was shuttled from parish to parish, despite repeated complaints that he had molested children. Geoghan was ordained a priest in 1962 and was defrocked in 1998.

The letters also show how Medeiros and Law — under other circumstances known for their toughness — were unusually solicitous toward Geoghan, whose victims say he preyed on them in the rectory, the swimming pool, and even the confessional booth.

So kindly and solicitous were Medeiros and Law toward Geoghan that when the priest asked Law to write a letter of support for his application for Canadian citizenship, Law complied, even though he had no personal knowledge of Geoghan's character.

"I am confident that you will render fine priestly service to the People of God in St. Julia parish," Law wrote to Geoghan's replies were equally gracious.

Spotlight

Letters of compassion to Geoghan

Letters between John J. Geoghan and the two cardinals he served, as well as other documents, show that Geoghan was lauded with highest...

The late Cardinal Humberto Medeiros, in a letter to John J. Geoghan appointing the priest associate pastor of St. Paul Parish, in Kingston.

I am confident that you will render fine priestly service to the People of God in St. Andrew Parish.

John J. Geoghan, pastor of St. Paul Parish in Kingston, in a letter to the late Cardinal Humberto Medeiros requesting an extension of his leave of absence from the archdiocese's approval of an extension of his leave of absence from the archdiocese's approval of an extension of sick leave for Geoghan. Geoghan said that his doctors counseled him to remain "within a relationship short drive"

I have been receiving excellent care and attention from Dr. John Geoghan; he is a gentle person and a Perfect Brother.

The Boston Globe

Spotlight

EXHIBIT

LOTTERY PAGE A2
Volume 261
Number 6
$2.00

Boston Sunday Globe

JANUARY 6, 2002

BREAKFAST FLAKES
Today: Cloudy with snow at night. Highs 30-35.
Tomorrow: Snow ending morn, evening. Highs 31-36.
FINAL SURVEY, Page B8

Church allowed abuse by priest for years

Aware of Geoghan record, archdiocese still shuttled him from parish to parish

First of two parts

This article was prepared by the Globe Spotlight Team, reporters Matt Carroll, Sacha Pfeiffer, and Michael Rezendes, and editor Walter V. Robinson. It was written by Rezendes.

Since the mid-1960s, more than 130 people have come forward with horrific childhood tales about how former priest John J. Geoghan allegedly fondled or raped them during a three-decade spree through a half-dozen Greater Boston parishes.

Almost always, his victims were grammar school boys. One was just 4 years old.

Their cause last July9 discovered that Cardinal Bernard F. Law knew about Geoghan's problems in 1984, Law's first year in Boston, yet approved his transfer to St. Julia's parish in Weston. Wilson D. Rogers Jr., the cardinal's attorney, defended the move last summer, saying the archdiocese had medical assurances that each Geoghan reassignment was "appropriate and safe."

But one of Law's bishops thought that the 1984 assignment of Geoghan to St. Julia's was so risky he wrote the cardinal a letter to protest. And for good reason, the Spotlight Team found. The archdiocese already had substantial evidence of Geoghan's predatory sexual habits. That included his assertion in 1980 that his repeated abuse of seven boys in one extended family was not a "serious" problem, according to an archdiocesan record.

The St. Julia's assignment proved disastrous. Geoghan was put in charge of three youth groups, including altar boys. In 1989, he was forced to go on sick leave after more complaints of sexual abuse, and spent months in two institutions that treat sexually abusive priests. Even so, the archdiocese returned him to St. Julia's, where Geoghan continued to abuse children for another three years.

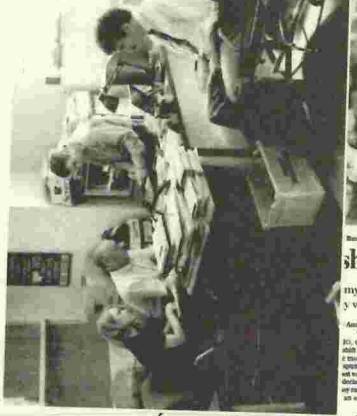
Now, as Geoghan faces the first of two criminal trials next week, details about his sexual compulsions are likely to be overshadowed by a question that many Catholics find even more troubling: Why did it take a succession of three cardinals and many bishops 24 years to place children out of Geoghan's reach?

Boston Morrissey, a spokesman for Law, said the cardinal and other church officials would not respond to questions about Geoghan. Morrissey said the church had no interest in knowing when the Globe's questions would be.

SPOTLIGHT, Page A14

Former priest John J. Geoghan leaving his family home in Scituate in November.

Antitrust ... US comes



Bush defended his tax cuts vigorously at a town hall style meeting yesterday in Ontario, Calif.

...sh joins fiscal fight, defends tax cut

...my will share
...y with terror war

Anne E. Kornblut
GLOBE STAFF

...IO, Calif. — President Bush, shift toward domestic politics ...t months of war, yesterday ...pplied defense of his tax cuts ...ed to block any attempt to re- ...declaring, "Not over my dead ...ur rebate your taxes."

...an escalating war of words ...over the economy; Bush used his first major appearance of 2002 to lambaste Senate Democrats who have blocked last year's $1.3 trillion, 10-year tax cut for the richest Americans, in a town-hall style meeting sponsored by Hispanic business leaders here. Bush mocked "critics in Washington saying the tax cut caused the recession."

"I don't know what economic textbook they're reading," Bush said. "The best way to come out of a recession is to spur a small-business person. It's your treasury."

Then, taking a specter that no one has actually proposed, Bush said, "Not over my dead body will they raise your taxes."

While the president is determined not to let Democrats use a weak economy against him as they did against his father in 1992, his words yesterday were reminiscent of George H.W. Bush's 1988 campaign pledge. "Read my lips: no new taxes." Amid a slumping economy, that broken promise later became an albatross for the elder Bush in his failed re-election bid.

Later yesterday, in an almost identical speech in Oregon, Bush did not repeat the

BUSH, Page A10

BASEBALL L, Page D12

Inside Today

Celtics beat Knicks
The Celtics snatched a 98-91 victory over the New York Knicks last night. Paul Pierce and Antoine Walker showed poise leading Boston offense. Sports, D1.

Teen crashes plane
A 15-year-old student pilot took off in a plane without permission yesterday and crashed into a skyscraper in Tampa. Nation, A7.

'60s interrupted
For James Taylor and other affluent young people, McLean psychiatric hospital was a rite of passage. Boston Globe Magazine.

News guide, index - Page A2

For breaking news, updated Globe stories, and more visit

Boston.com

Bomb probe eyes Pakistan links

Extremist may have influenced Reid

By Farah Stockman
GLOBE STAFF

LAHORE, Pakistan — The investigation of Richard Colvin Reid, the British national arrested aboard an American Airlines flight with explosives in his shoes, has led authorities to one of Pakistan's most secretive and controversial spiritual leaders, a man who over the past 15 years has brought more than 100 US citizens, mostly African Americans, to Pakistan for religious and military training.

US officials believe that Reid, like the American converts, was a follower of Sheik Mubarik Ali Gilani, according to a Pakistani government official who has been asked by the United States to search for traces of Reid's past in Pakistan.

"By any name," said the official, referring to Gilani's wanted compound in Lahore.

A member of Gilani's large extended family also said that Reid had visited the home. Both the Pakistani official and the family member declined to be identified.

But a spokesman for Gilani's network of followers said that Reid, 28, is unknown to them and called the report that he was a follower of Gilani a conspiracy to discredit the group, which has been targeted by the United States since the 1993 World Trade Center bombing.

"He is not a follower, and he is not known to any of the people within our system," Khalid Khawaja, a close friend of Gilani, said of Reid. "If there was anything like that, we would have known it."

The Pakistani official said he is

BOMB, Page A20

DREAMS OF
the Ariana A
Kabul after
position. Th

JAMES RAPPAPORT
"It is not divisive"

Rappaport's party-crashing q

By Yvonne Abraham
GLOBE STAFF

CONCORD — Hours from his first day of battle, still wearing makeup from multiple camera calls, James Rappaport, GOP candidate for lieutenant governor, paused from stump stops to clambered seats in his stadium, rallying his troops via cordless mic.

Acting Governor Jane Swift had just announced her running mate for this year's gubernatorial race, Mitt Romney, of course, the absolutely clear that he was not and never had been her mate, and Rappaport was spitting old contempts at a fearful pace.

Snippets of his speech were audible as he paused through the yellow living room.

"We now know what our goals are," he said. "This is about us taking our case to the people. Look, I was running first. ... It is not divisive ... We're going to have to hang tough. ... There are two people running for governor on the

Rappaport lost ...
The Ruling Monument by Derek Jeter ...
coming for No. 2.
And if the state Republican Party wasn't rally behind him, he'll just run as an outsider.
And if the GOP faithful won't cough up do-

SAINT ADALBERT'S PARISH
1450 RIVER STREET
HYDE PARK, MASSACHUSETTS 02136

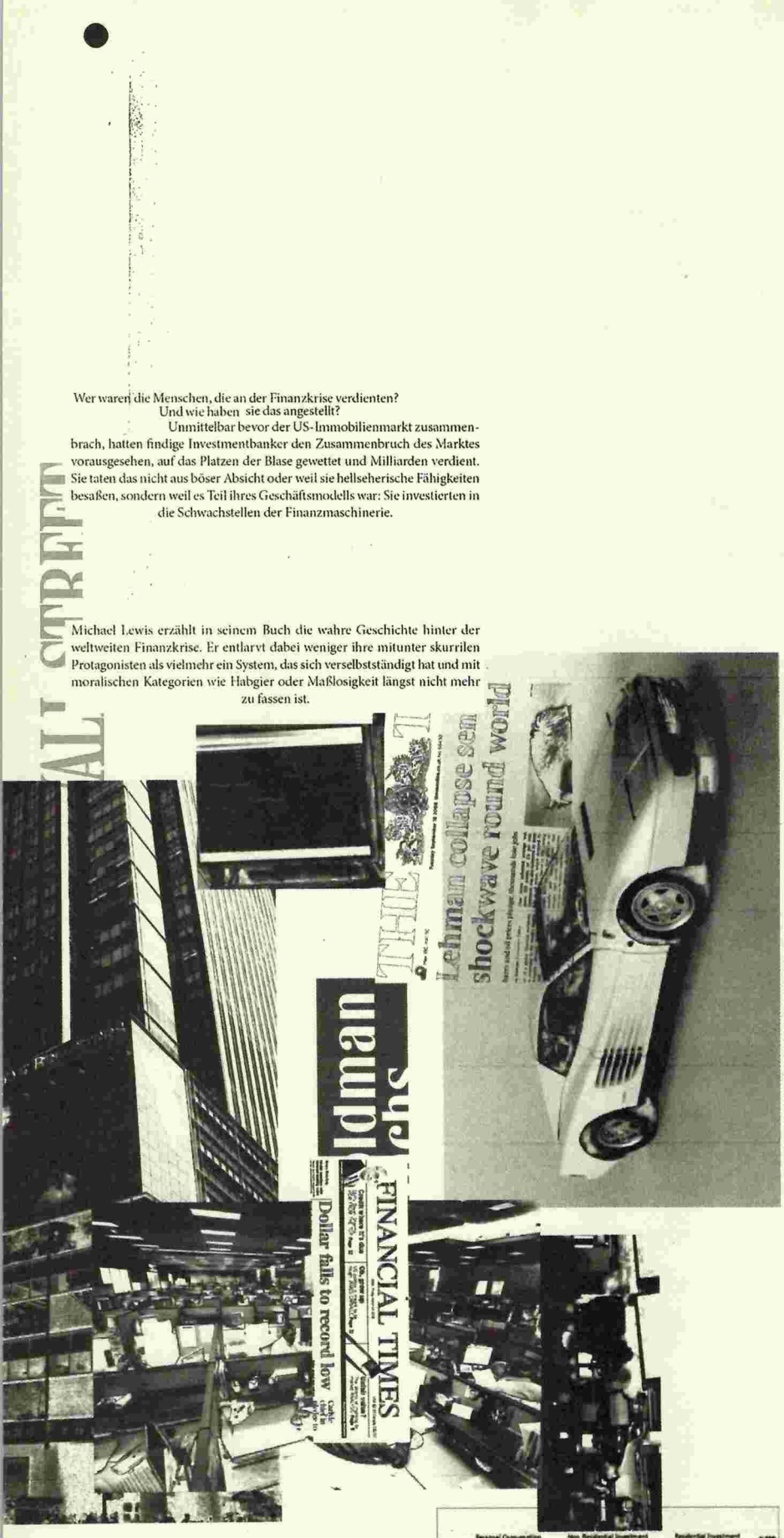
Most Reverend Bernard F. Law
2121 Commonwealth Avenue

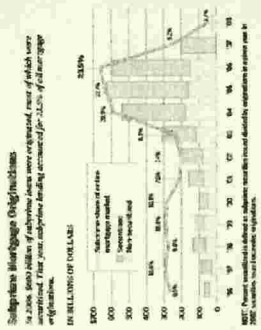
GEOGHAN-II 07225

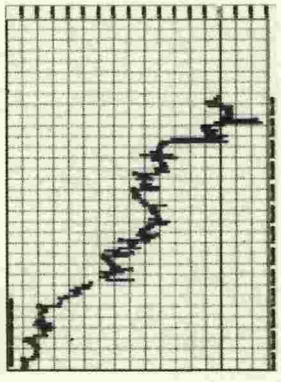
Wer waren die Menschen, die an der Finanzkrise verdienten? Und wie haben sie das angestellt?

Unmittelbar bevor der US-Immobilienmarkt zusammenbrach, hatten findige Investmentbanker den Zusammenbruch des Marktes vorausgesehen, auf das Platzen der Blase gewettet und Milliarden verdient. Sie taten das nicht aus böser Absicht oder weil sie hellseherische Fähigkeiten besaßen, sondern weil es Teil ihres Geschäftsmodells war: Sie investierten in die Schwachstellen der Finanzmaschinerie.

Michael Lewis erzählt in seinem Buch die wahre Geschichte hinter der weltweiten Finanzkrise. Er entlarvt dabei weniger ihre mitunter skurrilen Protagonisten als vielmehr ein System, das sich verselbstständigt hat und mit moralischen Kategorien wie Habgier oder Maßlosigkeit längst nicht mehr zu fassen ist.







zwei redaktionsintern umstrittene Entscheidungen erreichte die Recherche ihre enorme Tiefe und die daraus resultierende Brisanz.

Natürlich kommen in dem Film auch Missbrauchsopfer vor, und McCarthy wagt in der Charakterisierung dieser Figuren Mutmaßungen darüber, welche psychologische Wirkung der Missbrauch auf die Menschen hatte. Gleichzeitig verwischt der Film aber die Grenze zwischen den traumatisierten Opfern und den unbehelligten Journalisten. Auch die Reporter kämpfen mit charakterlichen Deformationen, mit Macken und Ticks: Der von Mark Ruffalo gespielte Charakter ist voller Spannung, kann sich kaum auf dem Stuhl halten. Michael Keatons Figur scheint ständig an ihrem Gegenüber vorbeizureden, was mal klug und souverän, mal verloren und kindlich wirkt.

Beide Filme geben dem Format des Dokudramas Brisanz, indem sie randständige Geschichten erzählen. Vielleicht müssen sie dieses Interesse am Obskuren durch ihre All-Star-Casts kompensieren. Mark Ruffalo, Michael Keaton, Rachel McAdams, Liev Schreiber (bei *Spotlight*) wie auch Christian Bale, Steve Carell, Ryan Gosling und Brad Pitt (bei *The Big Short*) sollen den verschrobenen Professionalismus der Investigativjournalisten und das abstruse Dilemma der Fondsexperten plausibel machen.

In einem anderen Punkt operieren die beiden Filme konventioneller. Das Dokudrama wird meistens von einer Klammer gehalten: Zu Beginn wird deutlich gemacht, dass es sich um eine Tatsachengeschichte handelt: *Based on a true story*. Im Abspann erklären Texttafeln und oft auch Fotografien, wie es den realen Vorbildern der Filmfiguren weiter ergangen ist. Ein Originalstoff lässt den Zuschauer mit der letzten Einstellung allein – die Tatsachengeschichten überlassen es der Realität, das finale Urteil zu fällen. Die Einblendungen am Ende von *Spotlight* distanzieren sich von der Geschichte, sie weisen bloß auf das globale Ausmaß des Missbrauchs hin. Bei *The Big Short* wird fast sarkastisch die Botschaft des Films wiederholt: Aus kollektivem Elend lässt sich keine individuelle Erfolgsgeschichte bauen.

Vorbilder und weitere Beispiele für dieses Erzählmodell sind *Goodfellas* von Martin Scorsese, *Boogie Nights* von Paul Thomas Anderson, *American Hustle* von David O. Russell und in gewisser Hinsicht auch *A Most Violent Year* von J. C. Chandor. Letzterer orientiert sich nicht an konkreten Ereignissen aus der Vergangenheit und ist

Sind diese Filme der Spiegel einer Gesellschaft, die sich keine Zukunft vorstellen kann?

auch kein Ensemblefilm. Bei ihm erzeugen filmische Referenzen an Sidney Lumet, Francis Ford Coppola oder William Friedkin aber einen ähnlichen Bezugsrahmen. Oscar Isaac sieht in *A Most Violent Year* zwar aus wie der junge Al Pacino, er ist aber kein Gangster, sondern ein überkorrekter Vorzeigeunternehmer. Und Jessica Chastain sieht zwar aus wie eine Femme fatale, ist aber Buchhalterin. So spielt der Film mit unseren ethnischen und geschlechtsspezifischen Vorurteilen.

Alle genannten Filme spielen in der jüngeren Vergangenheit, und alle haben ein enormes Gespür für die Dingwelt der jeweiligen Zeit. So entsteht ein faszinierender visueller Reichtum – und eine Distanz zur Gegenwart. Quasi jeder Ausstattungsgegenstand in einem aktuellen Film ist im Netz bestellbar, und diese Verfügbarkeit impliziert Willkür. Ein Kritiker zählte angesichts von *Le Passé* von Asghar Farhadi die Gegenstände in der Ausstattung des Films auf, die von Ikea stammen. Jessica Chastain trägt in *A Most Violent Year* Teile der originalen Armani-Kollektion von 1981. Egal, ob man sich für Mode interessiert oder nicht: Dieses Kostüm macht den Film so fremdartig und unwahrscheinlich wie schön und reich.

The Big Short reagiert auf Martin Scorseses *The Wolf Of Wall Street* wie *A Most Violent Year* auf die Gangster- und Mafiafilme von Coppola oder Lumet. Die Krassheit von *The Wolf Of Wall Street* liegt nicht allein in den dargestellten Exzessen, sondern auch in der Verschmelzung von Protagonist und Erzähler. Im Voiceover merkt Leonardo DiCaprio als Aktienhändler Jordan Belfort zu Beginn des Films an: »Oh, no! The Ferrari was white.« Und der Ferrari auf der Leinwand wechselt seine Farbe. Was so viel sagt wie: Der Protagonist Belfort und der Erzähler Scorsese werden eins. Es gibt keinen Erzähler, der die Exzesse auf der Leinwand moralisch ins rechte Licht rücken würde.

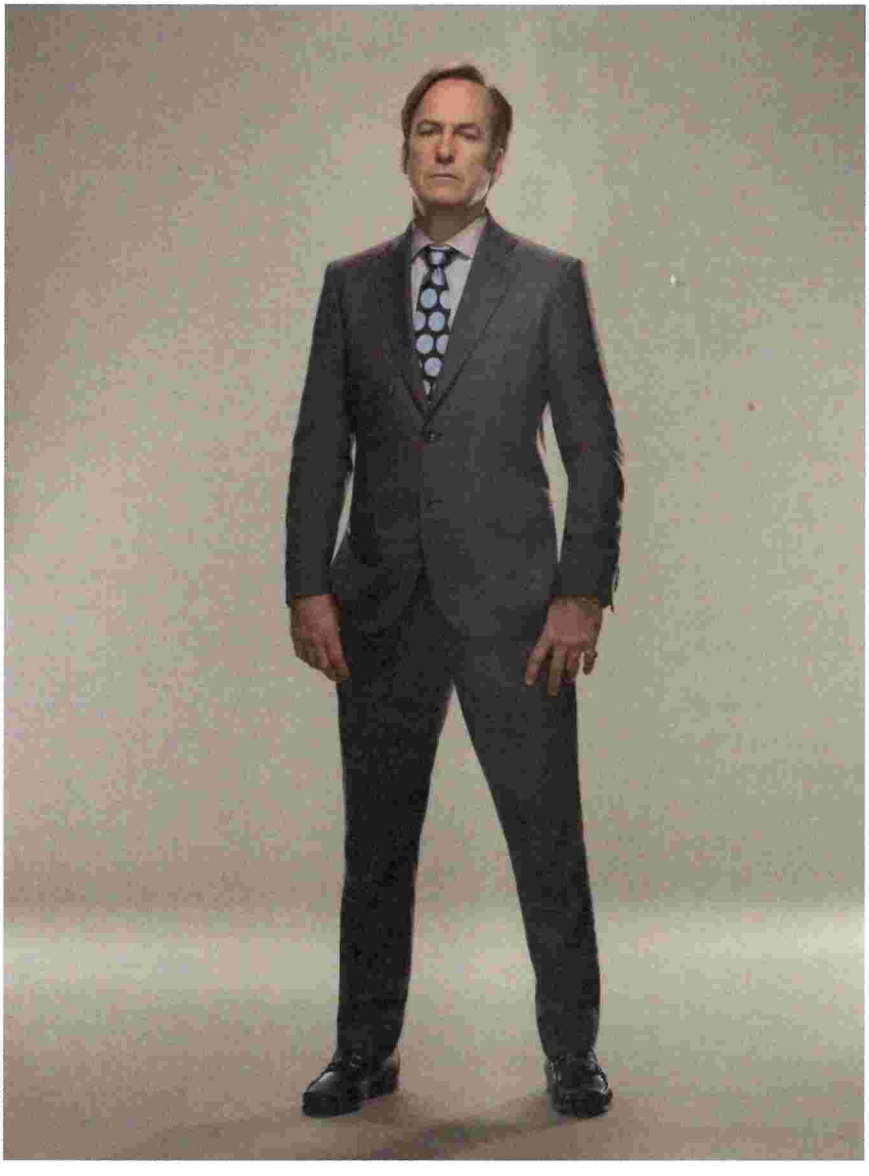
Diese Innenperspektive führt auch dazu, dass dem Zuschauer nicht mehr verständlich zu machen ist, worin Belforts diebisches Geschäftsmodell eigentlich genau besteht. Demgegenüber liegt die Pointe von *The Big Short* darin, dass die wirtschaftlichen Zusammenhänge der Subprime-Krise im Jahr 2007 ausführlich und anschaulich erklärt werden. Es ist eine Sachbuchverfilmung, *after all*. Dabei schlägt Regisseur McKay keinen didaktischen, moralisch überlegenen Ton an. Die Protagonisten blicken geradeaus in die Kamera und erklären die wirtschaftlichen Zusammenhänge. Deshalb werden sie aber noch keine guten Menschen und befreien sich auch nicht aus ihren Rollen. Margot Robbie, das Sexsymbol aus *The Wolf Of Wall Street*, bleibt auch in ihrem Kurzauftritt in *The Big Short* ein Sexsymbol: Aus einem Schaumbad heraus in die Kamera blickend, erklärt sie bildlich das betrügerische Bewertungsmodell, das zur Aufhäufung fauler Immobilienkredite führte.

Sind diese auf das bereits Bestehende fixierten Filme der Spiegel einer Gesellschaft, die sich keine Zukunft vorstellen kann, sondern nur Vergangenes? Die Gegenwart macht einen Film nicht unbedingt attraktiver. *Room* ist einer der zwei mehrfach Oscarnominierten Filme, die ganz im Hier und Jetzt spielen. Eine Mutter muss sich mit Hilfe ihres Kindes aus dem Erdloch befreien, in dem sie seit Jahren gefangen gehalten wird. Später hat sie Probleme, mit ihrem Leben zurechtzukommen. Was sagt das? Emily Blunts Eintauchen in die blutrünstige Welt der mexikanischen Drogenmafia in *Sicario* ist wirkungsvoll, führt aber nicht zu interessanten Ambivalenzen, Widersprüchen oder Unschärfen. Aus den Löchern der Wandverschalung eines Hauses am Wüstenrand schauen einen die Gesichter von Ermordeten an. Blunts Charakter ist, wie jeder normale Mensch, schockiert und abgestoßen.

SPOTLIGHT
USA 2015
REGIE: TOM MCCARTHY
MIT MICHAEL KEATON, MARK RUFFALO, RACHEL MCADAMS, LIEV SCHREIBER U. A.

Bob Odenkirk

»Ich habe gelernt, dass man überlebt«



Text Patrick Heidmann **Im Showgeschäft in Lohn und Brot stehen und trotzdem unbekannt bleiben – damit kennt Bob Odenkirk sich aus. Er begann seine Karriere als Sketch-Schreiber, war Komiker und spielte winzige Rollen in Serien wie *Seinfeld* und *Arrested Development*. Doch seit er in *Breaking Bad* die Rolle des schmierigen Anwalts Saul Goodman übernahm, die eigentlich nur für ein paar Folgen vorgesehen war, ist in seinem Leben kaum noch etwas wie zuvor. Nun startet die zweite Staffel des *Breaking-Bad*-Spin-offs *Better Call Saul* mit Odenkirk in der Hauptrolle. Kein Wunder, dass der 53-Jährige beim Gespräch blendend gelaunt ist.**

Bob Odenkirk, während wir sprechen, befinden sich die gesamten USA im Powerball-Fieber. Es geht um einen der größten Lotto-Jackpots aller Zeiten. Haben Sie mitgespielt?
Oh, nein. Ich habe mein Glück in diesem Leben schon aufgebraucht, glaube ich. Das klingt jetzt wie ein Witz, aber es fühlt sich für mich wirklich so an. Wenn ich noch mehr Glück hätte als zuletzt sowieso schon, das wäre doch ungerecht, oder? Außerdem brauche ich kein Powerball. Die Schauspielerei ist Lotterie genug.

Wie meinen Sie das?
Man hofft einfach sein ganzes Leben lang auf fünf Richtige, aber hat letztlich null Einfluss darauf. Ob man es in diesem Beruf schafft, ist fast nur von Glück abhängig. Was glauben Sie, warum ich so viele Jahre als Drehbuchautor gearbeitet habe? Natürlich stand ich immer auch vor der Kamera, aber den Großteil meines Lebensunterhalts habe ich bis vor kurzem mit dem Schreiben bestritten. Mich nur auf die Schauspielerei zu verlassen, war mir schlicht zu ungewiss: zu wenig Kontrolle, zu viel Abhängigkeit von der Gunst anderer Leute.

Sie fingen Ende der Achtzigerjahre bei *Saturday Night Live* als Autor an und schrieben unter anderem für Ben Stiller, Conan O'Brien und Tenacious D, aber auch diverse Fernsehfilme. Träumten Sie von einer goldenen TV-Ära, wie sie nun angebrochen ist?
Im Leben nicht. Damals konnte sich kein Drehbuchautor vorstellen, dass eine solche Zeit kommen würde und TV-Schreiber derart gefeiert werden. Erst recht nicht ich selbst, denn ich war in erster Linie für Sketch-Shows tätig. Meine größten Träume waren, mal etwas mehr Zeit für einen Sketch zu bekommen und eines Tages bei einer Show mit Monty-Python-Qualität zu landen. Was mit *The Sopranos* begann und mit Serien wie *Mad Men* oder *Breaking Bad* fortgesetzt wurde, war vor 20 Jahren noch unvorstellbar. Ich will mich heute noch manchmal kneifen, weil ich gar nicht glauben kann, wie viele gut geschriebene Serien es mittlerweile gibt. Man kommt ja kaum noch hinterher.

Mittlerweile spielen Sie die Hauptrolle in einer solchen Serie, *Better Call Saul*. Sie wurden für den Emmy und den Golden Globe nominiert. Fühlen Sie sich endlich wie ein echter Schauspieler?
Ich muss zugeben, dass ich das Gefühl habe, tatsächlich ein besserer Schauspieler zu sein als früher, schon allein, weil ich so viel öfter und regelmäßiger vor der Kamera stehe. Allerdings muss ich das Verdienst daran Vince Gilligan, Peter Gould und den *Better-Call-Saul*-Autoren zuschreiben. Bei den Herausforderungen, die sie mir immer wieder in Skriptform vorlegen, kann ich gar nicht anders, als darstellerisch noch eine Schippe draufzulegen. Was allerdings nicht heißt, dass ich denke, bei den Emmys wirklich in eine Reihe mit Jon Hamm, Kevin Spacey und Jeff Daniels zu gehören. Aber es ist mir eine riesige Ehre, und ich tue ohne Frage mein Bestes.

Haben Sie gezögert, als man Ihnen die Serie anbot? Schließlich war die Erwartungshaltung nach *Breaking Bad* enorm.
Im Rückblick staune ich, dass ich nicht viel nervöser war. Aber ich bin zu lange im Geschäft, um Angst vor dem Scheitern zu haben. Ich war an so vielen Projekten beteiligt, aus denen letztlich nichts wurde oder die sich als wenig erfolgreich entpuppten. Ich habe gelernt, dass man das überlebt.

»Ob man es als Schauspieler schafft, ist fast nur von Glück abhängig.«

Nicht so bescheiden! Saul Goodman würde es ohne Sie schließlich nicht geben.
Aber alles beginnt eben doch mit dem, was die Autoren zu Papier bringen. Ich denke mir für die Figur nichts aus, was ich nicht in irgendeiner Form im Skript finde. Abgesehen davon müssten Sie Peter und Vince fragen, was mein Anteil am Erfolg der Figur ist. Irgendetwas scheinen sie ja bei *Breaking Bad* plötzlich in ihr – oder mir – gesehen zu haben, das sie auf die Idee brachte, Saul Goodman eine ganze Serie zu widmen.

Am Anfang mochten Sie Saul nicht.
Natürlich nicht! Dieser Typ machte keinen Hehl daraus, wer er ist, und ein sympathischer, anständiger Kerl war er ja nicht gerade. Aber wie Peter und Vince und das Publikum habe ich ihn mit der Zeit immer besser kennen- und lieben gelernt. Vermutlich haben einige *Better Call Saul* am Anfang in der Hoffnung eingeschaltet, absurde Geschichten eines lustigen, aalglatten Anwalts zu sehen – und waren dann überrascht, einen sympathischen Mann zu erleben, der seine Familie schützen und den Respekt seines Umfelds erlangen will. Kaum jemand wird anfangs damit gerechnet haben, ihn zu mögen. Ich jedenfalls nicht.

Und dass meine Talente – welche auch immer das sein mögen – durch einen Misserfolg nicht verschwinden. Als allerdings der Start der Serie näherrückte und überall die riesigen Plakate auftauchten, musste ich doch schlucken.

Warum?
Weil mir plötzlich klar wurde, dass ein mögliches Scheitern nicht wie bei früheren Projekten irgendwo in der stillen Ecke stattfinden würde. Die Aufmerksamkeit war so groß, dass es jeder mitbekommen hätte. Andererseits gab es nichts Tolleres als diese Plakate, die auch in ganz Europa hingen. Die Freude darüber, dass mein Onkel und meine Tante, die in einem kleinen Ort bei Zürich leben, mich auf einem Plakat sehen konnten, war größer als jede Angst vor Misserfolg. Da brauche ich wirklich kein Lotto!

BETTER CALL SAUL
USA 2016
VON VINCE GILLIGAN UND PETER GOULD
MIT BOB ODENKIRK, JONATHAN BANKS,
RHEA SEEHORN U.A.

Le Trou
Das Loch

JACQUES BECKER
1960

Fünf Häftlinge wollen aus einer Gefängniszelle ausbrechen. Zwei schieben einen Stapel Kartons zur Seite, einer hebt einige Parkettbretter aus ihrer Fassung. Mit einer Stahlstange bearbeitet er die Stelle am Boden, während die anderen besorgt zusehen. Erste vorsichtige Schläge kratzen nur am Estrich. Kurze Debatte: Man muss stärker hämmern, das wird auch lauter. Der Zellengenosse, der durch ein improvisiertes Periskop die Wachen im Korridor beobachtet, kann es kaum glauben: Das Hämmern ist so laut, dass es offenbar unverdächtig erscheint. Es folgen dreieinhalb Minuten Nahaufnahme, unterbrochen nur durch Schwenks auf die Weitergabe der Stange, in denen sich der Boden unter brutalen Schlägen in Estrichsplitter, Ziegeltrümmer und Schutt auflöst. Es entsteht ein Loch.

Text Drehli Robnik

Auf Wienerisch hieße es »Häfen«: das Gefängnis als Topf, als Behälter zum darin Festsitzen. Bedeutungsgleich titelt Jacques Beckers französischer Ausbrecherfilm *Le Trou – Das Loch* aus dem Jahr 1960. Das Loch ist ein Pariser Knast, in dem vier harte Burschen und ein in ihre Zelle verlegter junger Angeklagter auf ihre Urteile warten oder vielmehr: nicht warten. Sie graben aus dem Loch heraus ein Loch, bauen sich tagelang schuftend in komplexer, oft wortloser Organisation versteckte Durchgänge und Schlupflöcher: vom Loch im Zellenboden über Keller, Wartungskorridor und Tunnel zu einem Gully ins Freie.

Wie es ausgeht, wer rausgeht oder nicht, sei nicht gespoilert. Entscheidend ist, dass das Loch kein Außerhalb zulässt: Es wird so allumfassend wie sinnstiftend. Das Loch ist, was die fünf ganz umgibt: ihr Milieu. Deutlich wird das im filmischen Vergleich. Mit *Le Trou* endet die Regielaufbahn von Jacques Becker – er starb kurz vor dem Kinostart –, zu deren Höhepunkten der Gangsterkrimi *Touchez pas au grisbi* zählt (*Wenn es Nacht wird in Paris*, 1954). In diesem Klassiker wird zwar viel getrickst und geschossen, aber Gangsterleben heißt da vor allem Milieu, und Milieu heißt Einrichtung in Raum- und Objektarrangements des Wohnens und – *on est en France!* – Essens, wobei sich Bürgerlich-Behagliches und Improvisation die Waage halten. Milieu ist, lange vor Scorseses kochenden Mafiosi, das allabendliche Häferlgucken in der Küche des bei Gangstern beliebten Traditionsgasthauses. Milieu ist die Nacht, die Hauptdarsteller Jean Gabin mit seinem besten Kumpel in einer Fluchtwohnung verbringt, wo zur Gänsepastete nur Cracker zur Hand sind, dafür aber Gästezahnbürste und Zweitpyjama.

Sechs Jahre später ist das Milieu ganz Loch. Auch in *Le Trou* werden per Fresspaket zugesandte Leckerbissen brüderlich geteilt. Man sitzt in Trainingshose und Pantoffeln auf dem Boden, zwischen Bergen von Kartons, die die fünf Insassen zu Schachteln falten. Der Arbeitseifer ist nur Vorwand, der Kartonstapel dient dazu, das Loch zu verdecken. Stapel weg, Mann ins Loch – Stapel wieder drauf: Das Ritual durchzieht den Film.

Den Gangstern von *Touchez pas au grisbi* und der forcierten Lässigkeit ihrer wortkargen Handlungen eigne, so Roland Barthes in seinen *Mythen des Alltags*, eine Haltung, bei der jede Geste ganz *geschehenmachende* Aktion ist, ohne das Dazwischentreten von Sprache (lässig ohne Logos – ein quasigöttliches Vermögen, wie Barthes meint), aber verausgabt an Dingen wie Gästezahnbürsten – also weniger olympisch als aufgehend in einem Milieuverkehr, der etwas Kleinbürgerliches und zugleich Gemütlich-Homoerotisches hat: Milieu und Loch als umfassendes Zuhause.

In *Le Trou* regiert statt Gabin'schem Patriarchen-Style in Zwirn und Seide das Rumlümmeln im Dauerpyjama auf dem Boden (dahinter verbirgt sich das heimliche Kriechen im Mauerwerk). *Touchez pas* – nicht anfassen! Das gilt als übertretene Maxime auch hier, nicht für *grisbi* (die Beute), sondern für einander: Finger weg von Frauen – und Männern, sagt einer der Knackis jovial zu zwei Mithäftlingen, denen der Gefängnisarzt eine Syphilis attestiert.

Die für einen Mainstream-Erfolgsfilm 1960 bemerkenswerte Relaxtheit, mit der *Le Trou* eine fürsorgliche Homosozietät als Pragmatik (nicht als Schwulst) ins Bild setzt, hat allerdings Grenzen: Die Haltung der Story zu Männlichkeit ist doch antiqueer und antiquiert. Das zeigt vor allem die Denunzierung der Figur des jungen Zellengenossen, der sein gutes Aussehen, seine zarten Manieren, seine Redegewandtheit beim Schleimen vor dem Anstaltsdirektor einsetzt. Seine Art, sich produktiv zu machen, stellt die Story quer zum Raum- und Körperwissen der vier toughen, vorwiegend grobvisagigen, massiv gebauten Typen rund um ihn (darunter Ex-Knacki Jean Keraudy in seiner einzigen Hauptrolle).

Das Gangsterethos von Loyalität und Im-Milieu-Sein, das mit diesem und anderen Filmen von Drehbuchautor José Giovanni assoziiert ist, bekommt eine werkhistorische Delle, wenn wir es lebensgeschichtlich zurückverfolgen zu Giovannis oft erwähnter Zuchthausherkunft, die er in *Le Trou* autobiografisch romantisierte: Elf Jahre Haft bekam Giovanni 1946 nicht für Cognacschmuggel, sondern für Umtriebe in faschistischen Milizen und Morde an Opfern des NS- und Vichy-Regimes während und kurz nach der deutschen Okkupation Frankreichs.

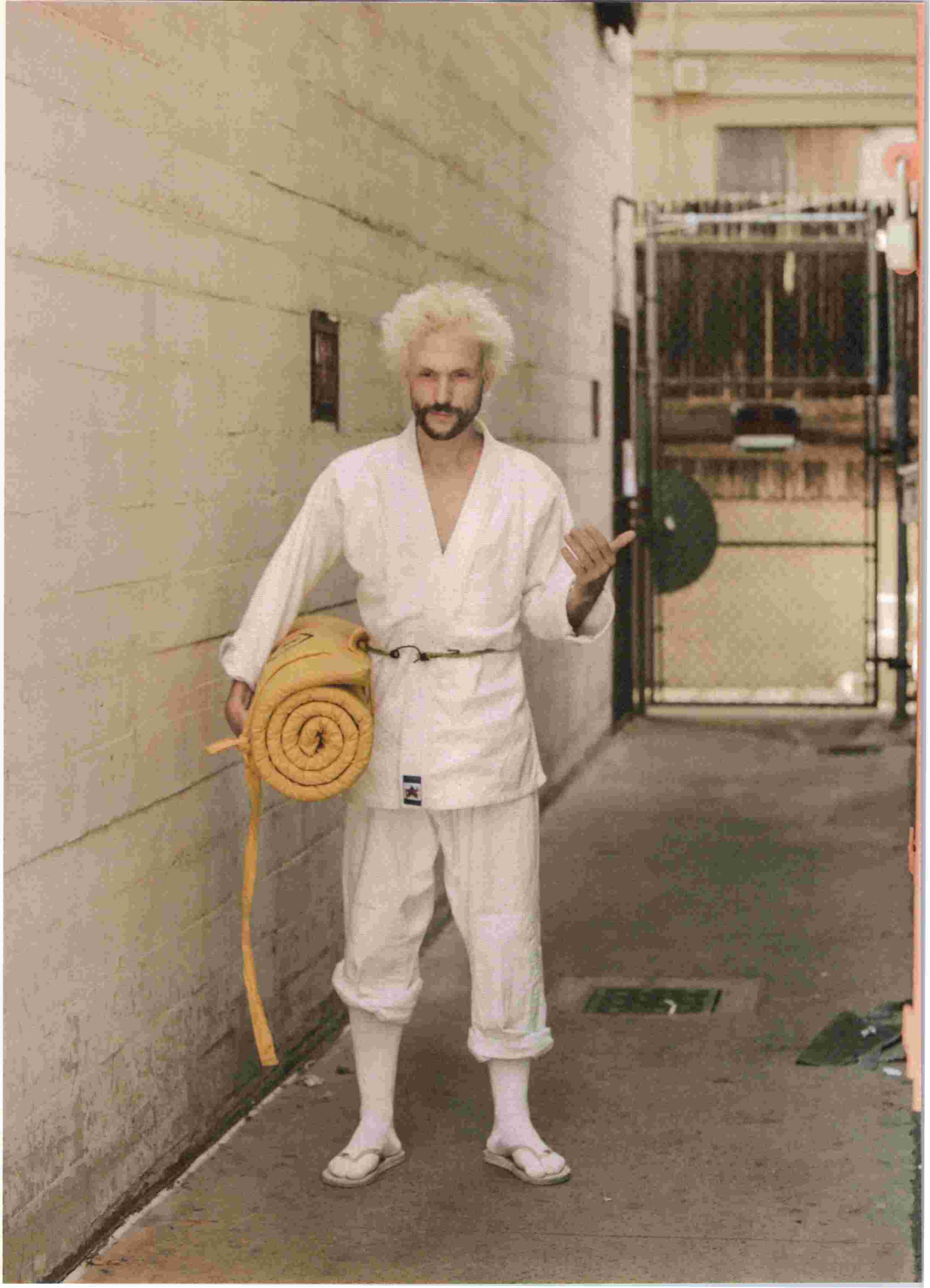
Besser ist es also, eine von Fascho-Männerbündlerei kompromittierte Gangsterehre aufzulösen, und zwar ins Loch und ins Lochen – wie es der Film denn auch tut. Alles hantiert kundig am Material: Wärter stochern und schneiden kontrollierend in Fresspakete, die Häftlinge verbinden Objekte zu virtuosen Improv-Skulpturen: Flasche und Schutt zur Sanduhr (um rechtzeitig zurück in der Zelle zu sein); Zahnbürste (da ist sie wieder!) und Spiegelscherbe zum Periskop; die eigenen Körper zur Versteckakrobatik hinter einer Säule; Kartons, Kleidung und Schnüre zu Dummies, die beim Abendappell per fernsteuerbarem Wackeln voll belegte Zellenbetten vortäuschen.

Man mag diese klaustrophobe Kreativität als lässig verstehen und als Vorform von Affektarbeitskulturen der späteren Sixties – oder aber als Momente der Lochung von Maskulinität, ihrem Handeln, ihrer Geschichtszeit, etwa in dem Zeitloch, in das die Durchbruchplansequenz uns stürzt, oder in der grandios lochenden Frage, die Knacki Michel Constantin (Krimi-Ikone, großer Mann mit großen Ohren) grinsend dem schönen Schnösel stellt: ob seine Freundin ihm nach dem Bumsen (Synchrondeutsch 1960) die Mitesser ausdrückt. Auch davon bleibt ein Loch.

LE TROU – DAS LOCH
FRANKREICH 1960
REGIE: JACQUES BECKER
MIT JEAN KERAUDY, MICHEL CONSTANTIN,
MARC MICHEL, PHILIPPE LEROY U. A.

»Eine Banane macht wahrscheinlich glücklich«

Bernhard Willhelm



Text Agata Waleczek Fotos Elizabeth Weinberg **Er gilt als Paradiesvogel unter den Modemachern. Seine exzentrischen Kreationen präsentiert Bernhard Willhelm inzwischen in Museen statt auf Laufstegen, zuletzt im Museum Of Contemporary Art in Los Angeles, wo er nach einer anstrengenden Zeit in Paris neue Kräfte sammelt. Nach dem Studium an der Royal Academy Of Fine Arts in Antwerpen gründete er 1999 mit Jutta Kraus sein eigenes Label. In Zukunft würde er gern etwas für ein Ballett entwerfen. Tanzen mag er ohnehin.**

Bernhard Willhelm, spezifische Frauen- oder Männermode scheint bei Ihnen nicht zu existieren. Gibt es Geschlechterunterscheidungen irgendwann nicht mehr?
In der Mode war das ja immer schon ein Spiel, das Maskuline und das Feminine. Das hat auch was Spirituelles, das Yin und das Yang, das sich im Gleichgewicht hält. Ich glaube, dass dieses Gleichgewicht inzwischen nicht mehr so eindeutig ist. Der Wunsch von allen Menschen ist Eindeutigkeit, die Wenigsten können mit *diversity* etwas anfangen.

Individualismus ist etwas ziemlich Westliches, in Japan steht traditionell das Kollektiv im Vordergrund. Ihren Angaben nach haben Sie aber in Japan viele Fans. Wie erklären Sie sich das?
In Japan gibt es zwei Lebensabschnitte. Du siehst auf der Straße in Tokio die verspielte Kinderwelt, in der du jung und frei bist, und die Erwachsenenwelt, wo du plötzlich ganz fixe Regeln hast. Im ersten Abschnitt wird Mode anders konsumiert als im zweiten. Und dann ist da natürlich die wahnsinnig wichtige, versteckte Sehnsucht der Erwachsenenwelt – diese ganzen Mangas. Bei mir geht es um Fantasie. Die Japaner spricht wahrscheinlich an, dass die sehr weit gehen kann. Meine letzte Kollektion war zum Beispiel, na ja … Bananen. Im weitesten Sinne macht einen eine Banane wahrscheinlich glücklich. Weil sie eine Sehnsucht befriedigt, nach Exotik, Sexualität. Und die Sehnsucht nach Exotik spielt in meinem Leben eine sehr große Rolle.

Hat dieses Bedürfnis mit Ihrer Jugend in Ulm zu tun?
Ich fand es immer toll, etwas Ungewöhnliches zu machen und eine Reaktion darauf zu kriegen. Mir ist es lieber, dass jemand sagt, ich mag dich nicht, als dass er heuchelt. Vielleicht war Ulm eine heuchlerische Nachkriegsstadt. Ich wollte verschiedene Sachen klarstellen. Das muss nicht immer provokativ sein. Provozieren, nur um zu provozieren, wird auf Dauer langweilig.

Welche Bedeutung hat Sex für Ihre Arbeit?
Ich finde es spannend, dass jeder in seinem Kopf eine vorgefertigte Sexualität hat. Das kommt auch durch den Konsum von Pornografie zustande. Es gab in meiner Familie nie Gespräche über Sex. Vielleicht ist das jetzt eine Gegenreaktion.

War es schwer, als Jugendlicher in Ulm schwul zu sein?
Ich war 16, als Rock Hudson an AIDS gestorben ist. Auf die Krankheit gab es natürlich eine Angstreaktion von allen in Ulm. Ich kann das jetzt nicht meinem Elternhaus anlasten. Das Risiko bei Homosexuellen ist viel größer, sich mit HIV anzustecken. In Ulm gab es damals noch nicht mal eine Gay-Bar. Ich bin dann immer nach Stuttgart oder München. Ich tanze nach wie vor sehr gern. In L.A. gibt es jeden Mittwoch eine Abendveranstaltung, wo man mit dem ganzen schwulen L.A. eine Runde in Rollerskates dreht. Das macht Spaß.

Was unterscheidet die Modeszene in L.A. von der in Paris?
Da ich vor drei Jahren aufgehört habe, Schauen zu machen, kriege ich die Modeszene gar nicht mehr mit. Wir überleben, weil wir eine Lizenz mit einer japanischen Firma haben, dann gibt es in Belgien eine Firma, die Strick macht, und wir haben eine Lizenz für Sonnenbrillen mit Mykita. Ich glaube, die Modewoche oder Modeszene ist gar nicht mehr so wichtig. Mode läuft inzwischen auf vielen verschiedenen Ebenen ab.

Letztes Jahr haben Sie im MOCA Pacific Design Center in L.A. eine Installation gezeigt.
Es gab ja schon drei Museumsschauen. Es ist erstaunlich, dass Bernhard Willhelm in Modekreisen nur am Rande wahrgenommen wird, aber in der Kunst vielleicht doch eine Rolle spielt. Meine neue Show wird im Juni sein, im Victoria and Albert Museum in London. Die Schau in L.A. war ein totaler Überraschungserfolg. Komischerweise wundern sich alle Künstler, warum ein Modedesigner eingeladen wurde. Der Mode haftet das Oberflächliche an, und viele Künstler wollen damit nicht in Verbindung gebracht werden. Ich hatte Thomas Hirschhorn, den ich sehr gern mag, zu Anfang seiner Karriere angerufen, ob wir nicht zusammen was machen wollen. Er hat sofort abgelehnt.

Björk hat schon 1998 Sachen aus Ihrer Absolventenausstellung gekauft, und Sie haben unter anderem das Kostüm vom Cover der *Volta*-Platte für sie designt.

»Ich wäre sicher ein sehr guter Botaniker geworden, weil ich auf meine Art recht autistisch bin.«

Sind Sie es leid, auf sie angesprochen zu werden?
Überhaupt nicht. Es ist sehr undankbar, in der Öffentlichkeit zu altern. Meiner Meinung nach meistert sie das recht gut. Sie hat sich dagegen entschieden, wie alle anderen plastische Chirurgie zu machen und auf strenge Diäten zu gehen, und sich der Avantgarde zugewandt, auch in der Mode. Sie hat eine Vision, sie steht irgendwie als Einhorn da. So möchte ich das auch machen. Ich will nicht, dass irgendeine Moderedakteurin der Öffentlichkeit sagen muss, dass Bernhard Willhelm ein guter Designer ist. Ich will es der Öffentlichkeit selbst sagen.

Sie sind sehr körperbewusst und trainieren regelmäßig. Spüren Sie da auch einen Druck?
Ich hatte nach dieser anstrengenden Phase in Paris den Mut verloren, weil dort zu viel von einem erwartet wird. Ich habe mich dem Druck durch die Ortsveränderung entzogen und versuche, wieder Kräfte zu sammeln. Körper und Geist müssen einigermaßen in Einklang stehen. Wolfgang Joop konnte sich dem Ganzen auch nicht entziehen und hat sehr gelitten. Ich hatte vor zwei Wochen mit Vivienne Westwood Kontakt, und wir haben beide gesagt, dass es im Business auch mal kleiner und gesünder werden kann. So denke ich auch über den Körper. Bodybuilding ist nicht mehr so wichtig. Heute Morgen war ich einmal um den Hollywood-Lake joggen. Ich will Judo und Kampfsport ausprobieren. Der Bezug der Asiaten zum Körper ist gesünder als der europäische, wo es nur um Leistung geht.

Es kommt selten vor, dass deutsche Designer im Ausland Erfolg haben. Warum hat es bei Ihnen geklappt?
Ich habe anfangs nicht an mich geglaubt, aber mit eiserner Disziplin immer weitergemacht. Und ich habe das Glück, mit sehr loyalen Japanern zusammenzuarbeiten, die mich seit 15 Jahren unterstützen. Ich habe sehr wenig Budget, um Kollektionen umzusetzen. Das Wichtigste war für mich aber immer das Streben nach Freiheit. Dass meine Partner damals an mich geglaubt und mir komplette künstlerische Freiheit gelassen haben, hat mir sehr geholfen. Sonst hätte ich die Flinte ins Korn geworfen. Die Firma ist nach wie vor sehr klein, ich arbeite mit meiner Partnerin Jutta Kraus zusammen, die in Paris ist. Die Kollektion wird in Japan produziert.

Welche Rolle spielt Kraus für die Marke Bernhard Willhelm?
Ich habe sie im Zug zur Aufnahmeprüfung für das Modestudium in Trier getroffen. Dort waren wir beide für zwei Jahre, dann ist sie nach London und ich bin nach Antwerpen gegangen. Sie war früher fertig mit dem Studium und hat komischerweise in Antwerpen einen Job gefunden. Als ich mit der Schule fertig war, haben wir ganz naiv gesagt, wir gehen direkt nach Paris und zeigen eine Kollektion. Meine Eltern haben uns 30.000 Mark geliehen, sehr wenig. Und seitdem machen wir das zusammen.

Wieso wurde das Label denn nach Ihnen benannt?
Weil wir es besser fanden, einen statt zwei Namen zu haben. Inzwischen ist es mir nicht mehr wichtig. Wir könnten die Sache umbenennen. Der Künstler, der sich um die Typografie kümmert, macht jetzt noch weitere Etiketten. In meinem Kopf bin ich – ich würde jetzt nicht sagen schizophren oder bipolar, aber es gibt schon Zustände, dass Sachen nicht evident sind. Die Schrift auf den Etiketten müsste eigentlich meine Handschrift sein, deshalb habe ich beschlossen, dass die Handschrift des Künstlers meine ist. Da muss ich manchmal drüber lachen. Auch darüber, dass das Label nicht Jutta Kraus heißt, sondern Bernhard Willhelm.

Wir haben bisher nur kurz über Ihre aktuelle Kollektion geredet. Was hat Sie dazu inspiriert?
Es geht immer um Evolution, um spirituelle Sachen und um die Sehnsucht nach Exotik. Bei den Bananen geht es um eine Symbolik. Wenn man auf meine Website geht, dann sieht man eine Animation von Geoffrey Lillemon. Adam und Eva stehen vor einem Bananenbaum. Und Adam schüttet Karamellsirup über Eva. Da wird es natürlich richtig lecker. Eine Kollektion ist ja oft wie ein kleines Rezept.

Sehr sinnlich.
Es geht bei Mode auch um Verführung. Keiner kann Ihnen erklären, warum Sie dieses oder jenes Kleidungsstück brauchen. Es wird offensichtlich ein Bedürfnis geweckt. Und so habe ich diese Kollektion aufgebaut als ein kleines Utopia, die Sehnsucht im Paradies.

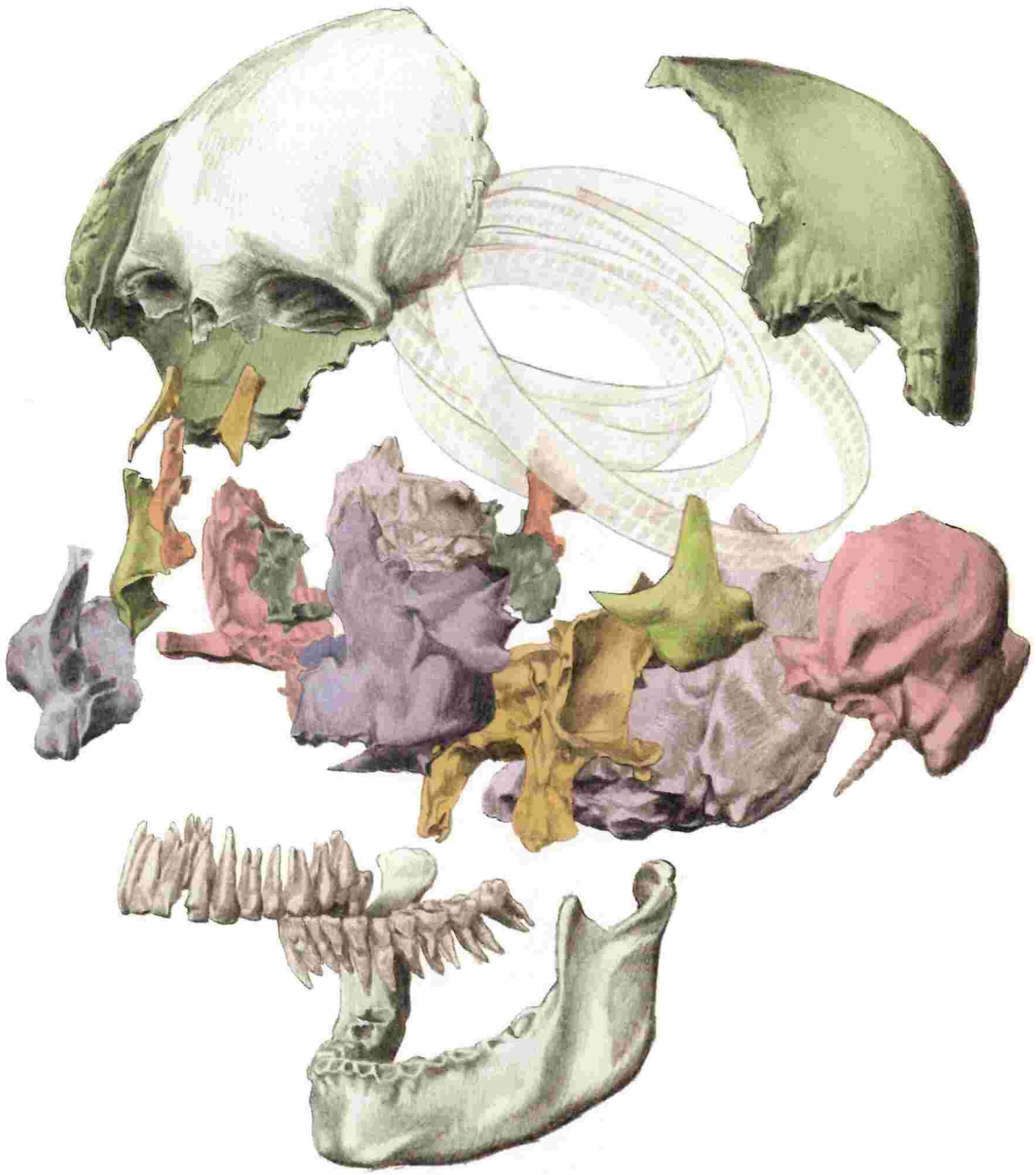
Braucht es Ironie und Humor, um Ihre Entwürfe zu verstehen?
Am Ende sollte man schon lachen. Deswegen hat mich der Existenzialismus als Stil, dass alles schwarz ist, nie interessiert. Für mich ist das Schönste, dass jede Farbe eine andere Emotion weckt.

Sie lieben Pflanzen. Wäre Gärtner eine alternative berufliche Karriere für Sie gewesen?
Ja, ich wäre sicher ein sehr guter Botaniker geworden, weil ich auf meine Art recht autistisch bin. Ich habe ein schlechtes Gedächtnis für Menschen und ein wahnsinnig gutes für Pflanzen. Das Hobby zum Beruf zu machen, kann gut sein, muss es aber. Ich weiß, dass ich ein guter Designer bin, und stelle das nicht mehr infrage. Ich hätte es aber wahnsinnig schön gefunden, Botaniker im Regenwald zu sein, irgendwo, wo es unbekannte Sachen zu entdecken gibt.

»Ich will nicht, dass irgendeine Moderedakteurin der Öffentlichkeit sagen muss, dass Bernhard Willhelm ein guter Designer ist. Ich will es selbst sagen.«

20 Jahre *Unendlicher Spaß*

Mehr Buch geht nicht



Text Gerald Lind Illustration Patrick Klose **Bei Erscheinen im Februar 1996 wurde *Infinite Jest* als »American Grunge Novel« und popkulturelles Ereignis gehypt. 20 Jahre später lässt sich sagen: David Foster Wallaces zeit- und zukunftsdiagnostischer Überroman hat mehr zu bieten als literarische Coolness. Was aber wurde aus den düsteren Aussichten des Schriftstellers, der vor acht Jahren Selbstmord beging?**

Infinite Jest stellt Ansprüche. Man kann diesen Roman nicht mal schnell an zwei Wochenenden erledigen, um ihn dann als popkulturelles Statussymbol ins Bücherregal zu stellen. Die 1079 Seiten der englischsprachigen und die 1545 Seiten der deutschsprachigen[1] Fassung brauchen Zeit.[2] *Extrem* viel Zeit (für ein Buch). Lässt man sich aber auf den Roman ein, passiert es: Man vergisst Geburtstage. Merkt nicht, wie dem Handy der Saft ausgeht. Beginnt auf Tiefkühlkost umzustellen. Will nicht mal mehr zum Zigarettenholen aus der Wohnung. Denn alles, was am Leben interessant ist – nein, alles, was Leben *ist* – findet man in *IJ*. Nur besser. Tiefer. Größer. Düsterer. Wunderbarer. Unendlicher. Denn *IJ* macht süchtiger als jedes andere Buch. Aber irgendwann hat man es durch. Ist wieder »draußen«. Entschuldigt sich bei Muttern wegen des Geburtstags. Kauft auf dem Markt Gemüse ein. Irgendwann.[3] Als anderer Mensch.[4]

Aus *Infinite Jest*, dem Film im Roman, kommt man hingegen nicht mehr raus. Dieser unendliche Spaß macht so süchtig, dass Bildschirmstarren zum alternativlosen Epizentrum der Lust wird. Bis man tot oder ein *vegetable* ist. Der Film ist also *die* perfekte Massenvernichtungswaffe[5], weshalb er auch in den Nullerjahren des 21. Jahrhunderts[6] ins Visier des Geheimdienstes Unspecified Services der US-imperialistischen O.N.A.N. (Organisation Of North American Nations, bestehend aus dem Hegemon USA und den Subalternen Kanada und Mexiko) wie auch der A.F.R., der anti-O.N.A.N.istischen, pro-Quebecer Wheelchair Assassins, gerät. Diese von Wallace im Jahr 1996 entworfene Dystopie einer hyperkapitalisierten, unterhaltungssüchtigen, zwangs-O.N.A.N.istischen, also in ihrem Markt- und Kulturimperialismus zwanghaft auf sich selbst bezogenen USA hat 20 Jahre später nahezu unheimliche Aktualität. Die heutigen Wahlkampfdebatten der Republikaner mit Donald Trump an der Spitze sind mit ihrem ins Extrem gesteigerten, paranoiden Angstlustpatriotismus die Realisierung der von DFW prognostizierten Polit(show)masturbation. Die politische Paranoia fußt dabei heute wie in *IJ* auf einer diffusen und gleichzeitig allgegenwärtigen terroristischen Bedrohung und einer ebenso diffusen und gleichzeitig allgegenwärtigen Bekämpfung dieser Bedrohung via Totalüberwachung, die in ihrem Zusammen-/Gegenspiel althergebrachte Opfer-Täter-/Gut-Böse-Zuschreibungen aufheben[7] und virtuelle/mediale Räume zum entscheidenden Schauplatz der Auseinandersetzung machen.

Regisseur dieses im Zentrum der geheimdienstlichen und anti-O.N.A.N.istischen Aktivitäten stehenden Films *IJ*[8] ist nun der so widersprüchliche wie faszinierende James O. Incandenza, Erfinder, Alkoholiker und Gründer der elitären E.T.A.[9] Diese Akademie, Ausbildungsstätte künftiger (potenzieller) Tennisstars und Wohnort suchtaffiner und ziemlich überdrehter Pubertierender (beiderlei Geschlechts), sowie Ennet House[10], eine Hilfseinrichtung für suchtaffine und ziemlich überdrehte Junkies und Alkoholiker (beiderlei Geschlechts), bilden die Hauptschauplätze des Romans. An derselben Straße im suburbanen

1 *Unendlicher Spaß*, 2009 von Ulrich Blumenbach übersetzt.

2 Hinzu kommen 388 Fußnoten, teils extrem ab-, aus- und/oder umherschweifend.

3 Obwohl: s. Fußnote 13.

4 Oder zumindest als ein anderer/anders Lesender.

5 Wie alle Entertainments (also jede Art von Content) im Roman ist der Film *IJ* auf einer *cartridge* gespeichert. Der Post-McLuhan'sche und gerade in Cyberwar-Zeiten besonders aktuelle Aspekt »the medium is the weapon of mass destruction« des Buchs wird dadurch noch extra betont.

6 Die dann allerdings nicht mehr so heißen, denn *IJ* spielt in einer Zukunft, in der ab 2002 die Namensrechte für Jahre ganz wie bei deutschen Fußballstadien an Sponsoren abgetreten wurden. Das Jahr 2002 heißt zum Beispiel »Year Of The Whopper«.

7 Der superambivalente, mit zwei Rädern auf jeder politischen Seite stehende Rollstuhlterrorist Rémy Marathe kann als Vorwegnahme von Nick Brody in *Homeland* gesehen werden, der wiederum als Vorwegnahme des realen Sgt. Bowe Bergdahl gesehen werden kann. Rodney Tine Sr., Chef der Unspecified Services und enger Berater des Präsidenten, ist wiederum aufgrund seiner libidinösen Fixierung auf ein weibliches Mitglied der Quebecer Separatisten in permanenter Gefahr, zum Über-Snowden zu werden.

8 Natürlich ist *IJ* im Roman immer der Film, weil DFW keinen Bock auf metafiktionale Spielereien und den ständigen spielerisch-ironischen Verweis hatte, dass man gerade einen Roman liest.

9 Enfield Tennis Academy.

10 Eigentlich: Ennet House Drug And Alcohol Recovery House.

Boston gelegen[11], sind diese an der Oberfläche sehr verschiedenen Orte eng miteinander verbunden, auch durch den Film *IJ*, aber auch durch allerhand mehr, wobei die Dimension und Beschaffenheit dieses »mehr« nicht ganz klar ist und vielleicht auch beim wiederholten Lesen niemals ganz klar werden kann. Denn *IJ* ist alles andere als geradlinig dahinerzählt, von Handlungspunkt zu Handlungspunkt, und am Schluss klärt sich alles auf und jeder ist happy. Ganz im Gegenteil: Anspielungen, nebenbei gemachte Andeutungen und undurchsichtige Verweise sind die erzählerische DNA des Romans.

Genau das ist aber auch der *fun*[12] bei *IJ*: dass das Buch nicht – wie andere Romane – mit Infos geizt, um interessant zu bleiben, sondern dass es zu viele Infos liefert. *IJ* wimmelt von bizarren und superbizarren Details. Weil Wallace keine Entscheidung darüber trifft, was als *relevant* und was als *vernachlässigbar* zu gelten hat, was »seriöse« Information und was Nonsens ist. *Feels familiar*? Zugegeben: Manche halten den Roman deshalb für unlesbar, für literarischen Datenoverkill. Nur sind eben auch die Informationshighways des von Wallace in seinem Roman vorweggenommenen 21. Jahrhunderts eine genauso wirre (und weirde) Angelegenheit. Auch hier gibt es keine ordnende Kraft mehr, keine einzige und letztgültige Wahrheit. Vielmehr ist alles auf eine anti-hierarchische Weise so miteinander verbunden, dass ad hoc behaupteter Unsinn und gewissenhaft Recherchiertes ununterscheidbar nebeneinander stehen können.

IJ ist deshalb aus heutiger Sicht in seiner Form (und formal ausgedrückten These) so sehr Hypertext wie *hyperrealistisch*. Übrig bleibt bei all dem nur die interpretative Endlosschleife, die *IJ* ebenso abbildet wie generiert. Der Roman ist schließlich selbst im *recursive loop* programmiert, spielt sein Anfang doch erzählchronologisch *nach* seinem Schluss.[13] Nahtloses Weiterlesen ist also nicht nur möglich, sondern geradezu zwingend. Mit diesem infiniten Loop spiegelt *IJ* aber auch das gemeinsame Wesen aller der durch den Roman aufgeworfenen oder im Roman besprochenen, vorkommenden, bis in ihr tiefstes dunkelstes bodenlosestes Loch ergründeten Suchtvarianten. Wer einmal »drauf« ist, kommt nur unter größten, nahezu übermenschlichen Kraftanstrengungen wieder »runter«. Mit der bekannten Ausnahme: James O. Incandenzas Film *Infinite Jest*, der das Lustzentrum so stark aktiviert, dass jede Form von Selbsterhaltungstrieb ein für allemal eingestellt wird.

Wer aber (vorläufig) den Absprung geschafft hat oder ihn gerade zu schaffen versucht, erzählt anderen trockenen Junkies und Alkoholikern (beiderlei Geschlechts) seine Suchtstory – auf AA-/NA[14]-Meetings, im Ennet House oder sonst wo. Diese Storys sind das Herz von *IJ*, genauso wie *infinite jest*[15] das Herz dieser Storys ist. In ihrer brutalen Offenheit und Direktheit hören[16] sie sich an, als ob sie nicht vor 20 Jahren erschienen wären, sondern als ob sie gerade jetzt, in diesem Moment erzählt würden: »He says, ›I'm Mikey, alcoholic and addict and a sick fuck, you know what I'm saying?‹, and they laugh and shout out ›You definitely are‹«. In den Erzählungen der NAs und AAs hat DFW in dichtester Form geschafft, worum es ihm überhaupt mit seiner Literatur ging: »what it is to be a fucking human being«. Letztlich geht es in *Infinite Jest* also immer auch um uns selbst. Um unser Menschsein. Um die 1996 wie 2016 gleichermaßen stark vorhandene Sucht, von uns zu erzählen. Ob bei den AAs, via Weblog oder auf Facebook. Ob aus Ichsucht oder Sehnsucht nach dem Verbundensein mit allen. »So yo then man what's *your* story?«[17]

11
Ennet House unten, die E.T.A oben auf dem Hügel.

12
Fun war für DFW so ziemlich der wichtigste Begriff, und darüber, was er damit gemeint hat, ließe sich unendlich diskutieren.

13
Wodurch übrigens das Gerede um das fehlende Ende von *IJ* absurd ist: Der Anfang *ist* das Ende. S. auch Fußnote 3.

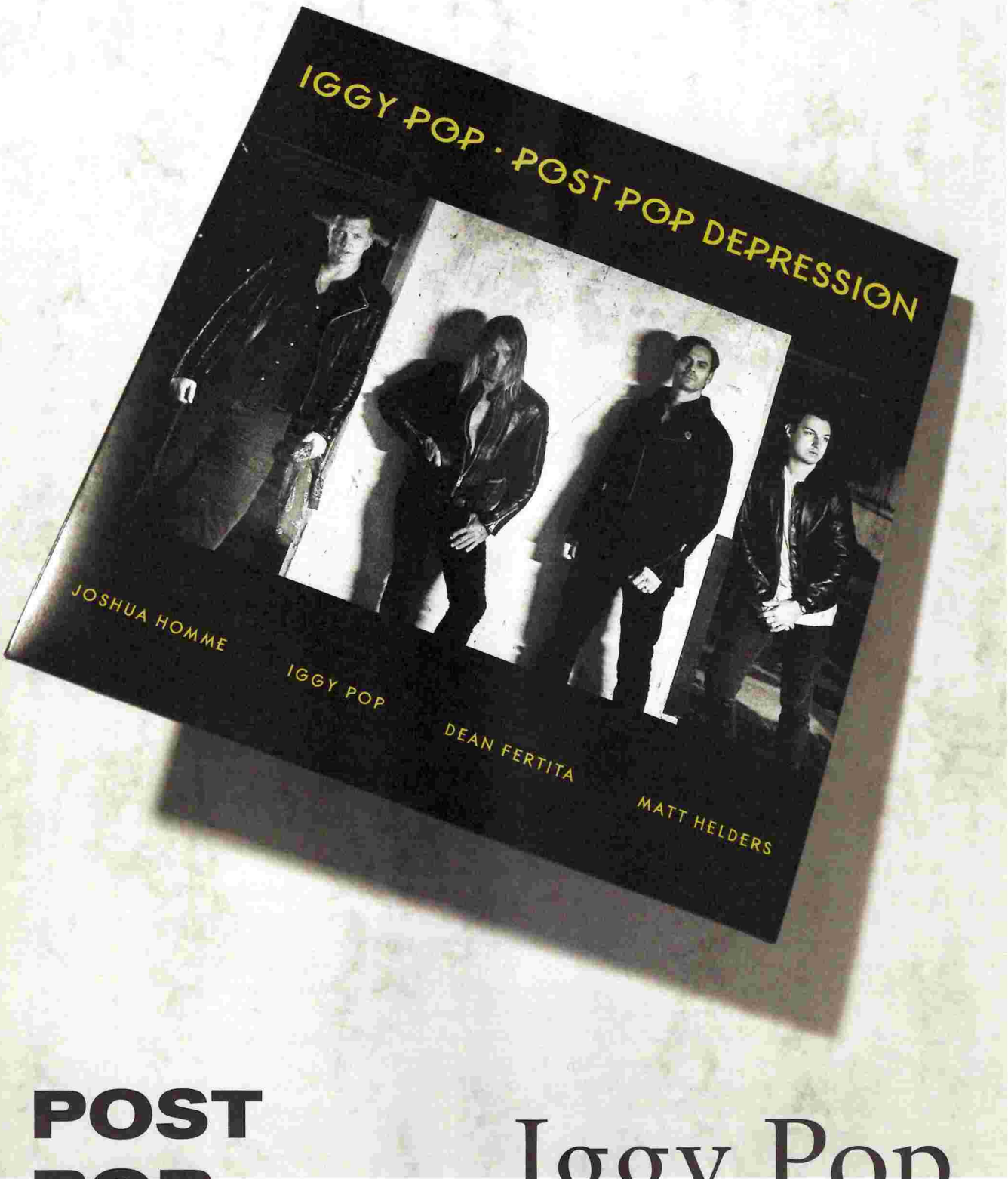
14
AA = kennen alle; NA = Narcotics Anonymous.

15
Also der unendliche Spaß, der mit Sucht verbunden und deshalb kein Spaß mehr ist.

16
Man wird beim Lesen zum Zuhörenden.

17
Der kubanische Pfleger, der Hal Incandenza diese Frage nach einem unglücklichen Auftritt vor der Aufnahmekommission der University Of Arizona stellt, weiß nicht, dass Hal gar nicht sprechen kann. Kann er doch nicht, oder?

DAVID FOSTER WALLACE
UNENDLICHER SPASS
ÜBERSETZT VON ULRICH BLUMENBACH
ROWOHLT



POST POP DEPRESSION

Iggy Pop

Iggy sieht das Ende in einem Sonntag, im eigenen Schatten, in den Aasgeiern am Straßenrand.

Text Daniel Gerhardt

Huhu, Iggy Pop ist zurück! Aber Mist, Mann, er verdrückt sich gleich wieder. »I'm gonna break into your heart«, singt er zur Eröffnung seines neuen Soloalbums, dann, noch bedrohlicher: »I'm gonna crawl under your skin«. Und weg ist er. Sechseinhalb Jahre nach seiner letzten regulären Soloplatte, dem zwischen Fahrstuhl und Afterwork-Lounge steckengebliebenen Iggy-*as*-Cohen-Experiment *Préliminaires*, schlägt der Sänger einen Ton an, der viel besser passt zu seiner Paraderolle als selbstironischer Lebemann mit Dreck am Stecken (und ein paar Glasscherben im Rücken). Es geht um Dominanz und Schweinkram, ums letzte Hallo eines *horny old fart*, der sich mit schiefem Grinsen und warmen Worten aus jeder potenziell heiklen Situation herausmanövrieren kann. Und dann geht's auch darum, was passiert, wenn all der harmlose Spaß plötzlich nicht mehr ganz so harmlos ist.

Auf »Break Into Your Heart« folgt »Gardenia«, Iggys bester Song seit 40 Jahren und noch ein degeneriertes Liebeslied. Mit einer Mischung aus Bettel- und Befehlston kniet sich der Protagonist vor seiner Titelheldin hin, aber es hat keinen Sinn mehr, Gardenia ist längst woanders, nur die Erinnerung bleibt, an ihren »hourglass ass« – hochnotpeinlich und irgendwie rührend. Nun ist es zwar verlockend, das Stück der *continuity* wegen in der Tradition von »I Wanna Be Your Dog« zu sehen – Unterwerfung, Untergang und so weiter. Eine weniger derangierte Version von Grindermans »No Pussy Blues« kommt jedoch eher hin. Iggy wahrt die Fassung und rettet den Ohrwurm. Passend dazu trägt er inzwischen die auch von Nick Cave kultivierte Uniform des gealterten Playboys: Jackett, Stiefeletten ohne Socken, das Hemd abenteuerlich aufgeknöpft.

Die Musik dahinter trägt Joshua Hommes Handschrift. Mit den Queens Of The Stone Age unterhält der Kalifornier die wahrscheinlich letzte in allen Gesellschaftskreisen akzeptierte Hardrock-Truppe. Für *Post Pop Depression* entwirft Homme einen schlanken Sound, der die Trademarks seiner Hauptband – stringente Melodieführung, quirlige Gitarrenlicks, trockenes Bassgrummeln, kopflastiger Harmoniegesang – sehr schön auf die Eigenheiten von *Post Pop Depression* abstimmt. Statt in zivildiensthafte Ehrerbietungen zu verfallen oder die Herangehensweisen anderer berühmter Iggy-Kollaborateure zu kopieren, startet Homme immer dann durch, wenn er sich über jeden angebrachten Rahmen hinauswagt. »Sunday« endet als Trauermarsch für zehn Blasinstrumente und ein Streicherquartett. »Paraguay« kapituliert mit seinem Männerchor vor Iggys finalem Wutanfall (irgendwas ist mit seinem Laptop). »German Days« ist nicht nostalgisch, sondern doppelt nostalgisch: der Text mehr Weimarer Republik als Westberlin, die Musik ein Kissenschlacht-Update von Hommes erster Stoner-Rock-Band Kyuss. (*Fun fact*: Auch die kannten mal eine »Gardenia«.)

All die Scherze und schlechten Sexversuche sind für sich genommen schon köstlich. Sie erzählen weite Teile der relevanten Rockgeschichte nach, ohne mit einem konkreten Wort darauf eingehen zu müssen. Sie sind aber auch eine Art des Herumredens um den heißen Brei, zu dem *Post Pop Depression* erst allmählich kommt. Je länger die Platte läuft, desto klarer erkennt Iggy die Zeichen: Er sieht das Ende in einem Sonntag, im eigenen Schatten, in den Aasgeiern am Straßenrand oder im südamerikanischen Wahlexil. Eigentlich sieht er das Ende also überall – und ganz besonders in »American Valhalla«, einem dahinschleichenden Rocksong mit Vibrafon und Abschlussexplosion, der eine Irrfahrt auf dem Weg in die Ahnenhalle der Popkultur beschreibt. Gehört Iggy Pop da mit rein? Zu all den Freunden, die schon mal vorgegangen sind? Oder sollte er den Laden doch lieber abfackeln?

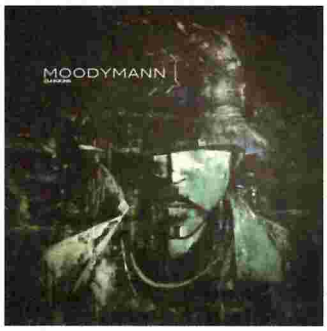
Am Schluss findet *Post Pop Depression* zu einem klugen Kompromiss, den *Ready To Die*, das Album zur Stooges-Reunion vor drei Jahren, noch erfolglos angestrebt hatte: Es muss nicht zwingend die letzte Platte von Iggy Pop bleiben, aber es ist ziemlich sicher sein letztes Rodeo. Absicht und Ausdruck finden noch einmal zusammen, als Idealfall und gleichzeitige Karikatur eines gemeinsamen Alterswerks von Superstar und Superfan. Und Iggys letzte Worte sind auch gut: »I'm gonna go heal myself now / Yeah!«

IGGY POP
POST POP DEPRESSION
CAROLINE / UNIVERSAL

MOODYMANN
DJ-KICKS

!K7 / INDIGO
(COMPILATION)

Ein *DJ-Kicks*-Mix ist eine Sache von immenser Ultimativität. Sehr lange gibt es die Serie schon, seit 1995, und mit DJ Kozes epischem Entwurf zum 50. Jubiläum im vergangenen Jahr ist der Anspruch an die monolithische Einzigartigkeit des angeforderten Mixes noch einmal deutlich gestiegen. Was den Wow-Effekt betrifft, kann sich die vorliegende Ausgabe auf jeden Fall sehen lassen: Wow, Moodymann! Wow, Detroit! Wow, Mr. Schwierig, ebenfalls seit 20 Jahren im Geschäft, mit seinem ersten derartigen Mix!



Kenny Dixon Jr. gilt seit jeher als kontrovers und umstritten, als *moody* eben, weil beziehungsweise obwohl er zum Beispiel keine Interviews gibt. Adjektive wie »ikonisch« oder »charismatisch« pflastern die Beipackzettel seiner Platten. Seine Exegese der Geschichte schwarzer Musik umgibt ebenfalls eine enorme Aura der Ultimativität und Autorität, weshalb so eine Zusammenstellung erhebliche Erwartungen schürt. Moodymann entzieht sich diesen durch den expliziten Verzicht auf obskure Superraritäten und andere Hochamtattitüden und droppt stattdessen ein lockeres, cooles Set relativ aktueller Releases und Re-Releases. Wir hören hier Musik zur Zeit. Alles ist gut, alles aber theoretisch auch durch andere aktuelle gute Sachen ersetzbar. Die Meißelung in Marmor entsteht eher durch das Marketing und das Artwork – die Platte gibt es auch in einer bereits vorab ausverkauften Sechsfach-Vinyl-Variante in irgendeinem abgefahrenen Druckverfahren – und eben die Bedeutungsvollizität der Plattform *DJ-Kicks*.

Der aus insgesamt 30 publikumsfreundlichen, zum Teil gut abgehangenen Tracks bestehende, sehr kurzweilige und, wie mir scheint, handgemachte Mix beginnt feierlich-erhaben mit Geigen, wie in einer Art Verneigung vor den Geistern der Ahnen und des Blues, und hält sich tempomäßig lange Zeit sehr zurück. Es gibt Soul, HipHop, mal mehr, mal weniger abstrakt, wie man ein gediegenes Set für Connaisseure und Cognactrinker eben so anfängt. Das ist alles bestens, das kann man sehr gut hören. Nach der Hälfte der Tracks nimmt die Sache an Fahrt auf, und das kann man sogar noch besser hören. Auffallend ist die überproportionale Präsenz der Moodyfrauen, der verhangenen, weiblichen Stimmen, die Moodymann so schätzt. Im letzten Viertel mischt er gleich drei *good old* Female-Vocal-Deep-House-Tracks hintereinander weg. Das macht man als DJ eigentlich nicht, kommt hier aber herrlich, vor allem weil die Sequenz ausgerechnet mit Anne Clarks »Our Darkness« beschlossen wird, in einer nur von Piano begleiteten Liveversion, die in Applaus mündet.

Moodymanns angenehme, variantenreiche Technik versteht tightes Beat-Mixen nur als eine Möglichkeit von vielen, zwei Stücke miteinander zu verbinden; manchmal hallt das Ende eines Tracks einfach nur so weg. Am Schluss gibt es tatsächlich noch mal zwei Female-Vocal-Deep-House-Nummern, Lady Almas »It's House Music« und »Did You Ever« von Daniela La Luz, das den Mix mit einem profanen Fade-out beschließt. Das klingt nach live mal eben zusammengemixt, und so muss man das natürlich auch machen. Diese *DJ-Kicks* ist eine Momentaufnahme von dem, was Moodymann derzeit an zeitgenössischer Musik mag, und keine Reise durch die Vergangenheit der schwarzen Musik. Mit ein paar Jahren Abstand könnte sie das aber noch werden: eine Geschichtsstunde aus der Zeit, die wir momentan noch Gegenwart nennen.

Hans Nieswandt

FATIMA AL QADIRI
BRUTE

HYPERDUB / CARGO
(ALBUM)

Betrachtet man das Cover von *Brute* flüchtig und, wie es heute öfter vorkommt, in Daumennagelgröße, könnte man meinen, eine Figur aus *Planet der Affen* zu erblicken. Was nicht völlig abwegig ist. Genau besehen erkennt man in der Gestalt mit dem runden Gesicht jedoch ein Teletubby, das in der Uniform einer Polizeispezialeinheit steckt, mit kugelsicherer Weste, Helm und Plexiglasvisier.

Brute, das zweite Soloalbum von Fatima Al Qadiri, gibt sich musikalisch zwar nicht unbedingt niedlich, arbeitet über weite Strecken aber mit vorgefertigten Klangchiffren, die in ihrer Standardisierung einen ähnlich hohen Wiedererkennungswert haben wie die Ikonografie der Teletubbies. Digitale Presets von Chor- und Instrumentalklängen fügen sich zu scheinbar harmlosen Miniaturen in Moll, die in ihrer Künstlichkeit zunächst bloß ein wenig abweisend und melancholisch wirken. Die distanzierte Glätte bricht allerdings immer wieder auf, bevorzugt durch Bässe, die wie drohendes Unheil in das konfektionierte Sounddesign schneiden, oder mit impulsartig pochenden Beats, die sich weit von verhakelten Bassmusik-Patterns entfernen und eher an unvermitteltes Hämmern an Türen denken lassen. Die Gewalt, die *Brute* im Titel andeutet, überrumpelt einen so auch beim Hören. Sicher fühlen kann man sich nie.

In gewisser Hinsicht liefert Al Qadiri mit *Brute* einen direkten musikalischen Kommentar zum theoretischen Komplex, an dem sich Hyperdub-Labelchef Steve Goodman alias Kode9 in seinem Buch *Sonic Warfare* abgearbeitet hat. Die LRADs (Longe Range Acoustic Devices), über die man dort lesen konnte, Schallwaffen, die Frequenzen über weite Strecken gezielt richten und bei den Zielpersonen starke Hörschäden bis zur Taubheit hervorrufen können, sind auf *Brute* höchst gegenwärtig. Schon im ersten Track »Endzone« hört man die Durchsage eines Polizisten über ein LRAD: »You are no longer peacefully assembling« – kurz darauf beginnt der Angriff mit Lärmbeschallung, ähnlich einer besonders aggressiven Alarmanlage. In den USA hat die Polizei solche LRADs zum ersten Mal 2009 eingesetzt, bei den G20-Protesten in Pittsburgh.

Die Gewalt, die *Brute* im Titel andeutet, überrumpelt einen auch beim Hören.

An anderer Stelle des Albums verschafft sich die Exekutive in Gestalt einer Polizeisirene Gehör (»Curfew«). Man mag in dieser Perspektive eine einseitige Darstellung von Gewalt erkennen – seit Terror vermehrt als internationales Phänomen auftritt, kann man eigentlich ganz froh sein, wenn es einen funktionierenden Polizeiapparat gibt. Andererseits macht sich Al Qadiri auf *Brute* keine plumpen ACAB-Parolen oder ähnlich radikale Positionen zu eigen, sondern erinnert lediglich daran, was die Polizei dort anrichtet, wo sie gewaltfreie Demonstrationen grundlos attackiert, mit Pfefferspray zum Beispiel, wie am Rande von Occupy Wall Street geschehen. Ob ein Staat sein Gewaltmonopol gebraucht oder missbraucht, gibt stets Auskunft darüber, wie es um die demokratische Verfassung des Landes bestellt ist. Fatima Al Qadiris künstlerisch kontrollierte Wut und ihre Trauer über Polizeiwillkür sind da mehr als legitim.

Tim Caspar Boehme

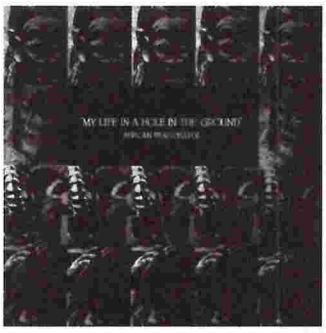
SO PITTED
NEO

SUB POP / CARGO
(ALBUM)

Etwas Nahrhaftes essen, Baldrian bereitlegen, den Hausarzt informieren, Krisendienst auf die Kurzwahltaste. Wer das Debüt von So Pitted zum ersten Mal hört, sollte vorbereitet sein. Man ahnt nichts Böses, und schon sitzt man in der Tinte. Auf *Neo* scheint es soweit: Die

GEGENWARTSKUNDE

POPWELT
MIT KLAUS WALTER



1

Carl Peters, gestorben am 10. September 1918 in Bad Harzburg, war »ein deutscher Politiker, Publizist, Kolonialist und Afrikaforscher mit stark ausgeprägter rassistischer Einstellung. Er gilt als Begründer der Kolonie Deutsch-Ostafrika«, sagt Wikipedia. Die Petersallee liegt im sogenannten Afrikanischen Viertel in Berlin, sagt DANIEL HAAKSMAN. Im Video zu »Rename The Streets« aus Haaksmans neuem Album *African Fabrics* (Man Recordings, siehe die gesonderte Rezension in dieser Ausgabe) »sieht man zwei Tänzerinnen, die diverse Straßenschilder antanzen«. Haaksman sagt wirklich »antanzen«, sein Statement hat er kurz nach Silvester als Audiofile geschickt, keine Ahnung ob *pun intended*. Jedenfalls tilgen die Tänzerinnen den Straßennamen mit einer Wischbewegung über das Schild. Aus der Petersallee wird die Herero-Allee, benannt »nach dem südwestafrikanischen Volk, das deutsche Kolonialisten in einem Genozid Anfang des 20. Jahrhunderts fast auslöschten«, so Haaksman.

Der Titel »Rename The Streets« renamet »Reclaim The Streets«, den Grime-Hit von Shut Up And Dance von 2003, »a snarlingly misanthropic anti-globalisation anthem« (*Muzik*), der sich wiederum auf die gleichnamigen Politaktivist*innen bezieht, die sich 1991 in Brixton zusammentaten, um die Straßen zu reclaimen: »Our streets are as full of capitalism as of cars and the pollution of capitalism is much more insidious.« Musikalisch könnte das kalimbassige »Rename The Streets« als Missing Link zwischen African Head Charge und GQOM OH! THE SOUND OF DURBAN (Gqom Oh!, siehe die gesonderte Rezension in dieser Ausgabe) dienen. Gqom ist laut *Wire* »a new dance microgenre that has rumbled from the teenage bedrooms to vibrate South Africa and beyond«. Auf mich übt diese Musik eine ähnliche Faszination aus wie die derberen, minimalistischen Footwork-Tracks (Traxman) – eine mit einem gewissen Fremdeln einhergehende Faszination, handelt es sich doch bei den Gqom-Produzenten laut *Wire* um »teenagers, who upload their tracks to Kasimp3, share them through Facebook and Whatsapp, and use their phones to shoot dance videos in their school uniform«.

Lebensweltlich wie modetechnisch sind mir die Leute, die sich seit nunmehr 35 Jahren unter der Dachorganisation AFRICAN HEAD CHARGE (1) beim Londoner Label On-U Sound versammeln, etwas näher, wobei die antiimperialistischen Botschaften, die On-U-Sound-Gründer Adrian Sherwood verbreitet, eine andere Art von Fremdeln verursachen, das, je mehr es um Israel geht, schon mal die Ekelschwelle erreicht. In Sachen sogenannter Israelkritik liegt Sherwood auf einer Wellenlänge mit Brian Eno, der vor einigen Jahren auf einer Kundgebung gegen Israels Gaza-Politik verkündete: »Es ist tragisch, wenn ein Land, das aus der Asche des Holocaust hervorging, so handelt. Sie stehlen den Palästinensern ihre Heimat und schaffen ein Warschauer Getto im Mittleren Osten.« Muss jetzt die Geschichte von Bowies »Warszawa« neu geschrieben werden?

Dass Sherwood und Eno mehr und Erfreulicheres verbindet als ihre antisemitischen Ausfälle, davon zeugen die Neuauflagen von vier African-Head-Charge-Alben aus den Jahren 1981 bis 1986. *My Life In A Hole In The Ground* (On-U Sound), das erste, renamet quasi *My Life In The Bush Of Ghosts*, das seinerzeit als bahnbrechend gefeierte, weil auf so noch nicht gehörten Sample-Techniken basierende Album von Brian Eno & David Byrne. Das Album triggert etwas an im jungen Adrian Sherwood, und dieses Etwas trägt einen Namen, den ebenfalls Eno in die Welt gesetzt haben soll: seine Vision eines »psychedelic Africa«. Gern wüsste ich, ob der Albumtitel *My Life In A Hole In The Ground* neben dem Eno-Link auch ein Gruß ist an »I Wish I Was A Mole In The Ground«, den von Bascom Lamar Lunsfords 1928 aufgenommenen Folksong, den Dylan in »Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again« paraphrasiert, bevor Greil Marcus sich in *Lipstick Traces* auf die Spuren des eigenartigen Liedes macht.

Gespenstisch *contemporary* nähmen African Head Charge heutige Bassmusik auf Labels wie Hyperdub oder Tectonic vorweg, behauptet On-U-Sound und liegt damit richtig. Der von Maultrommel, Melodica und anderen sogenannten primitiven Instrumenten getriebene Sound gemahnt nicht nur an *psychedelic Africa*, er schlägt auch die transatlantische Brücke zum psychedelischen Voodoo-Funk des Dr. John zu Zeiten exzessiven Night-Trippens, »I Walk On Guilded Splinters«. Oder, nach Ernst Bloch: In der Musik von African Head Charge sind die Migrationsströme in der Folge britischer Kolonialverbrechen aufgehoben: der indische (Sitar), der afrikanische (Perkussion) und der karibische (Bass, Dub, aber auch die »eastern« Melodica des Augustus Pablo). *Reclaim the beat!*

Maschinen haben sich gegen uns verschworen. Nicht die guten, nein, die von der Sorte Zahnarztbohrer, wenn die Betäubung noch nicht wirkt.

Musik kann ganz prima maschinell klingen, das ist lange bekannt. Bei Kraftwerk beispielsweise. Irgendwie als Warnung gedacht, waren ihre Maschinen am Ende doch eher schrullig. Es wurde computert, robotert und getaschenrechnert. Lauter Freunde und Helfer des Menschen traten auf, die beschwerdefrei ihren Dienst taten. Zwischendurch fuhr man Auto, gediegen bei Tempo 100 auf der rechten Spur der Autobahn. Die Gänge der Düsseldorfer griffen sanft, der Motor schnurrte. Wertarbeit eben, gebaut für ein Leben. So Pitted kratzen auf *Neo* hingegen rund 30 Minuten lang mit Lichthupe und Tachonadel am Anschlag an der Mittelleitplanke. Und klingen dabei, als hätte jemand etwas Sperriges ins Getriebe fallen lassen. Es knirscht, es schleift, es sägt zum Himmel. Wüsste man nicht, dass die drei erst Anfang 20 sind, man würde statt einer Rezension lieber ein Rezept für Betablocker schreiben.

Doch eines passt nicht ins Bild: Nathan Rodriguez, Jeannine Koewler und Liam Downey

scheinen Sinn für Humor zu haben. Das Trio hat seinen Bandnamen von einem dieser »Hey, schon gesehen?«-Video-Evergreens auf YouTube geborgt, bei dem ein Surfer gestenreich von der Welle seines Lebens erzählt: »And then you get pitted. So pitted, dude.« Mit dem Enthusiasmus des guten Mannes hat die Musik aber nur peripher zu tun. Im Surferjargon beschreibt *to be pitted* den Ritt in einer geschlossenen Wellenröhre, der *barrel*. In die sprichwörtliche Röhre ist offenbar auch die Band geraten. Beim Surfen klingt das nach Spaß. Bei So Pitted nicht. Diese Musik hat mehr mit Sehnenscheidenentzündung und Ermüdungsbrüchen zu tun als mit einer entspannten Runde am Strand. So Pitted spielen unerbittlichen Post-, Math- und Weiß-der-Geier-Core, sie betreiben an Gitarre, Bass und Schlagzeug Geräteturnen für Fortgeschrittene.

Aus diesem Grund wurden So Pitted bereits mit The Mars Volta verglichen, was aber ins Leere führt. Die Band aus Seattle wird zwar auch »Hey, die können was!«-Nerds aus der Reserve locken können, reduziert sich aber im Gegensatz zu den texanischen Hochleistungssportlern nicht darauf, blanke Fingerfertigkeit als künstlerischen Ausdruck zu verkaufen. So Pitted setzen auf leichenblasse Brutalität. Auf »Feed Me« beispielsweise, dem besten Titel auf *Neo*. Was das Trio dort mit seinen Instrumenten veranstaltet, klingt in etwa so, als hätten Disneys *Transformers* schlechte Laune und zu wenig Öl in der Hydraulik. Und »Rot In Hell« ist vertonter Bluthochdruck mit wunderbar eindeutiger Botschaft.

»Wenn man in der *barrel* ist, hat man zwei Möglichkeiten«, sagte Rodriguez einmal in Bezug auf den Bandnamen. »Entweder stehenbleiben und das größte Hochgefühl erleben. Oder hinfallen und zermalmt werden.« Ungefähr so verhält es sich auch mit *Neo* und seiner Maschinenrevolte.

Dennis Pohl

MATMOS
ULTIMATE CARE II

THRILL JOCKEY / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Seit dem italienischen Futurismus, John Cage und dem französischen Kunstfurzer Joseph Pujol wissen wir, dass alles Musik ist: das Kalben von Gletschern und Kühen, der Straßenverkehr, Boden-Boden-Raketen, Darmwinde. Das gilt natürlich auch für nützliche Haushaltshelfer wie Kühlschränke und Waschmaschinen. Den zauberlichen sonischen Glazialwelten Ersterer setzten die Gründer des Wiener Labels (Editions) Mego mit Hilfe der Verwanzung des

DIRECT CUTS

CLUBMUSIK
MIT HOLGER KLEIN

1

2

3

Es wird Zeit, das Putzlicht einzuschalten und den Besen in die Hand zu nehmen. Diese Direct-Cuts-Kolumne wird die letzte sein. Neun Jahre lang hatte sie im Rezensionsteil der SPEX ihren festen Platz. In den ersten sechs Jahren stand mir mein Freund Gerd Janson dabei zur Seite, ein paar Platten zu picken, über die es unserer Meinung nach zu sprechen lohnte. Platten, die danach strebten, nachts – oder immer häufiger auch tagsüber – dem kollektiven Zeitempfinden der Tänzer ein Schnippchen zu schlagen.

Was das persönliche Zeitempfinden angeht: Selbst Jahrzehnte vergehen scheinbar unmerklich. Über Clubmusik habe ich in SPEX seit 1998 in verschiedenen Kolumnen geschrieben: Aus Loaded wurde mit dem neuen Millennium Full Swing, mein Mitstreiter war bis 2006 der überaus geschätzte Kollege Tobias Thomas. Für das, was sich von Techno und House ausgehend verästelte, waren es nicht immer goldene Zeiten. Die Nullerjahre, als Minimal das musikalische Geschehen in den Clubs in eine Sackgasse zu führen drohte, waren vom Suchen nach Auswegen geprägt. Erinnert sich noch jemand an die Londoner Broken-Beat-Szene? Oder an die langsamen Detroit-Beatdown-Tracks, die einige Monate lang als heißes Ding gehandelt wurden? An die Rückkehr von Disco, ein Genre, das eigentlich niemals weg war, aber doch als Nu oder Cosmic Disco neu gefeiert wurde?

Längst sind die *buzzwords* weniger geworden. Wer neue Genrenamen erfindet, macht sich lächerlich. Als Chronist hat man heute eine stille Evolution zu begleiten. Nichts ist mehr wirklich weg, lose Enden, die in der Vergangenheit liegen blieben, werden mit anderen losen Enden aus welcher Zeit auch immer verknüpft. Dass Clubmusik inzwischen alles durchdringt, ist eine Binsenweisheit. Gleichzeitig ist dem Anspruch auf Aktualität und Relevanz, sofern es um Vinyl geht, immer schwerer beizukommen. Die Auflagen sind enorm klein geworden. Wer eine Platte nicht vorbestellt hat, wird diese beim Erscheinen der Rezension womöglich gar nicht mehr bekommen.

Eine Platte, die auf der Suche nach ihr jede Mühe wert ist, kommt einmal mehr vom Pariser Label Antinote. Die Mini-LP *Life Goes On If You Are Lucky* von NICO MOTTE (1) hat sich ihren Ehrenplatz in den letzten Direct Cuts wahrlich verdient. Egal, wer das für mich bislang unbeschriebene Blatt Nico Motte ist, diese sieben psychedelisch vernebelten Tracks zwischen New Wave, Exotica, Proto-House, Krautelektronik, Italo-Soundtracks, Eighties Electro und Ambient sind in ihrer erhabenen Melancholie schlicht wunderbar. Das Gefühl der Wehmut kitzelt hier und da auch die *Animal Eclipse EP* (Magic Wire), mit der LANCE NEPTUNE (2), ein Produzent aus dem US-Bundesstaat Maryland, debütiert. Magic Wire ist das Label des Briten Matt Cutler, besser bekannt als Lone. Der hat sich offenbar in sein Ebenbild verliebt: Lance Neptune geht genauso verschwenderisch und schwelgerisch mit Synthieklängen um wie er selbst. Die sechs Preziosen der EP greifen Neunzigerjahre-Electronica, 2-Step Garage, Dubstep, Larry-Heard'schen Deep House und die klanglichen Unterwasserwelten von Drexciya auf.

Wo wir gerade über Neunzigerjahre-Electronica sprechen: Die allerletzte Platte der Direct Cuts gebührt ihrer Großartigkeit wegen dem Berliner Steffen Laschinski und seinem Projekt RISING SUN (3). Der Macher des Labels Styrax präsentiert mit dem Album *The Lamentations Of Rising Sun* (Fauxpas Musik) ein nostalgisches Wunderwerk mit Bassmusikanklängen, das klassischen UK-Electronica-Acts wie B12 oder The Black Dog und der frühen Raveszene seine Referenz erweist. Da rappeln schon mal die Amen-Breaks, während sich Diva-Vocal-Samples ihrer Micky-Mouse-Haftigkeit bewusst werden.

So, ich kehre dann mal zusammen. Es war mir eine Freude.

kühlenden Küchenmöbels mit Kontaktmikrofonen unter dem Namen General Magic & Pita ein Denkmal: die *Fridge Trax EP* aus dem Jahr 1994. Die Waschmaschine wird jetzt vom amerikanischen Musique-concrète-Duo Matmos aus ihren utilitaristischen Säuberungszusammenhängen befreit.

Nun klingt auf dem Papier noch halbwegs spannender Konzeptualismus bei seiner praktischen Umsetzung bekanntlich oft scheiße respektive – um es akademischer auszudrücken – »interessant«. Beim ausschließlich mit Klängen der im eigenen Keller arbeitenden Maschine des Fabrikats Whirlpool Ultimate Care II erzeugten Matmos-Album ist das anders. Das dürfte daran liegen, dass sich der investierte Aufwand der Klangforscher nicht darin erschöpfte, während der Buntwäsche das monotone Gerumpel der Trommel aufzuzeichnen, sondern dass ihnen die Sounds lediglich als Rohstoff weiterer künstlerischer Bearbeitung dienten. Was nicht heißt, dass man ihrem Album das auditive Ausgangsmaterial nicht mehr anhören würde.

Das Säuseln des Spülgangs wird zur Poesie.

Die 38-minütige Suite beginnt mit dem Knarzen des Drehgriffs fürs Einstellen des Waschganges, gefolgt vom in einer Art munterem Buddhismus dahinplätschernden Einfließen des Reinigungswassers, welches vor dem Hintergrund eines tiefen atmosphärischen Grollens – vielleicht die Zirkulationspumpe? – zu vernehmen ist. In ihrer Monotonie erstaunlich komplexe rhythmische Patterns wechseln einander ab. Es tuckert dumpf, klirrt metallisch und rasselt vorwitzig. Dann wieder hagelt es Trommelstakkatos wie beim Martial Industrial von Test Dept. Zwischendurch gibt es kontemplative Passagen, die die Schönheit sterbender Schaltkreise atmen, ab und an ist das Schmatzen klammen Klatschens gegen Waschtrommelrippen zu hören. Eine fast schon sinfonische Sogkraft lässt sich schwer leugnen. Das Säuseln des Spülgangs wird zur Poesie, das Vibrieren des Schleudergangs fährt direkt in die Beine. Man möchte tanzen. Die Kombination aus Waschsalon und Weinbar gibt es schon, die Verbindung aus großer Wäsche und Disco ist nach dieser Veröffentlichung auf ihre Zukunftsfähigkeit hin zu prüfen.

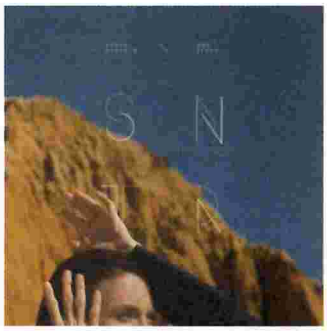
Thomas Hübener

SARAH NEUFELD
THE RIDGE

PAPER BAG / INDIGO
(ALBUM)

Streicher sind eines der wenigen Orchesterinstrumente, die in der Popmusik nicht ungewöhnlich sind. Sie tauchen konstant und nicht mehr nur als zähe Untermalung der obligaten Ballade eines Major-Popalbums vor der Jahrtausendwende auf. Klassisch arrangiert etwa in Songs von »Eleanor Rigby« bis zur grandiosen Streicher-Sextett-Version von PJ Harveys »Man Size«, als scharfkantige Sequenzen in großen HipHop-Beats oder als flirrender, atonaler Feedback-Ersatz wie John Cales Bratsche in »Venus In Furs« von The Velvet Underground.

Selten ist die Geige allerdings Hauptakteurin auf einem Popalbum. Sarah Neufeld, bekannt vor allem als Violinistin bei Arcade Fire und dem Bell Orchestre, legt mit ihrem zweiten Soloalbum *The Ridge* erneut ein um die Geige herum gesponnenes Popwerk vor, das aber titelgetreu auf dem Grat zur Neoklassik wankt. Wenn ihre von Saxofonist Colin Stetson sowie Elektromusiker Tim Hecker und Arcade-Fire-Schlagzeuger Jeremy Gara sparsam instrumentierten Etüden die Balance dieses Wechselspiels halten, sind das ziemlich erhellende Momente. Etwa im Stück »A Long Awaited Scar«, das auf einer Irish-Folk-Harmonie aufbaut, sich aber rhythmisch keine Ausreißer und emotional keine Euphorie erlaubt, sondern patternhaft stoisch bleibt, während ab und an ein jazziges Schlagzeug mit dem Klang eines Autounfalls dazwischenkracht. Manchmal verliert sich dieses Gleichgewicht auch, dann wirken die Melodien zu einfach und die Rhythmen langatmig. Manchmal beladen Neufelds wortlose und an Katie Stelmanis und Zola Jesus erinnernden Gesänge die Musik mit unnötiger Bedeutungsschwere.



Schon zu Beginn ihrer Solokarriere bezog sich Neufeld auf Steve Reich und die Minimal Music. Die Strukturstrenge dieser klassischen Vorläuferform von Techno dominiert auch auf *The Ridge*, doch Neufeld lässt hier Popästhetik noch dominanter einfließen. Sie schafft es, zwei musikalische Prinzipien zu vereinen, die bisher eher selten zueinanderfanden: In der Soundästhetik, diesem Klang, der von großen Räumen ins Trockene wandert, und in der Dynamik, die ebenso anschwellen wie absinken darf, ist Neufeld dem atmenden Prinzip der klassischen Interpretation verschrieben; in ihren Loop-haften Kompositionen, in den Beats und Bässen, die ihre Stücke erden und verorten, bleibt sie aber der metrischen Verbindlichkeit des Poprasters

donaufestival
redefining arts

Angel-Ho
Babyfather
DJ Koze
Hieroglyphic Being
Gaika
God's Entertainment
Hatsune Miku: Still Be Here –
Initiated by Mari Matsutoya in collaboration with Laurel Halo, Darren Johnston, LaTurbo Avedon and Martin Sulzer
Lelf
Manuel Knapp
Mbongwana Star
Mogwai play Atomic
Monk Parker
Omar Souleyman
Pantha Du Prince
Rashad Becker with members of Alarm Will Sound
Rødhåd
RP Boo
Saint Genet
Shackleton presents: Powerplant
Tim Hecker
and many more

Krems / Austria
April 29 - May 7
2016

Tickets und Infos:
+43 (0) 2732/90 80 33 oder **www.donaufestival.at**

KULTUR NIEDERÖSTERREICH

treu. Damit umgeht Neufeld das aufgeblähte Pathos eines Woodkid, schafft es aber dennoch, der unterkühlten Ästhetik eine neue Herzigkeit zu geben: *The Ridge* ist die erwärmte Version zeitgenössischer Minimal Music.

Rita Argauer

ISOLATION BERLIN
UND AUS DEN WOLKEN TROPFT DIE ZEIT

STAATSAKT / CAROLINE / UNIVERSAL
(ALBUM)

ISOLATION BERLIN
BERLINER SCHULE / PROTOPOP

STAATSAKT / CAROLINE / UNIVERSAL
(COMPILATION)

Isolation Berlin haben es sich nicht leicht gemacht. Sie unterlassen es, die in zwei EPs gefassten Rohdiamanten ihrer frühen Schaffensphase hastig zu einem mosaikartigen Debüt zu verpflastern. Stattdessen haben sie ein Debütalbum voller neuer Songs aufgenommen und widmen – es soll ja nichts verloren gehen – dem älteren Material eine zeitgleich erscheinende Kompilation. Diese Werkschau des Bisherigen trägt den Namen *Berliner Schule / Protopop*, womit das ungefähre Brandmarken umrissen ist, dem sich die Band bisher ausgesetzt sah. Das *sujet général* ist das Berlin auf der dunklen Seite der Discokugel. Damit wird weder musikalisch noch inhaltlich das Rad neu erfunden, aber zuweilen eben doch der Nagel mal wieder auf den Kopf getroffen, was ja keine geringe Kunst ist. Isolation Berlin erinnern dabei an Ja, Panik, die mit ihrem frühen Album *The Taste And The Money* ebenfalls ein Hauptstadtleben (hier das im »Taschenmesser Wien«) in polyglotten Collagen sezierten. Statt Falco fungiert bei Isolation Berlin eben Christiane F. als Stichwortgeberin.

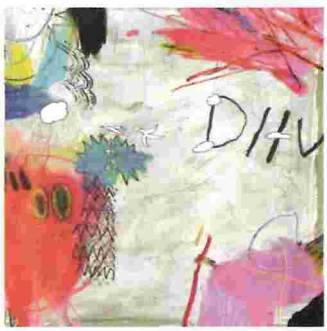
Auf dem ersten Album *Und aus den Wolken tropft die Zeit* tritt der Topos Berlin etwas zurück, bleibt allenfalls als konkludente Szenerie vorhanden. Besungen wird auf zwölf Stücken die Steinwerdung eines Herzens. Kausalkette: Verlassen werden, Verlassen-Werden scheiße finden, das ganze Scheiße-Finden scheiße finden, ergo: kardiale Lithomorphose. Der an sich starke Opener »Produkt« schürt dabei den Verdacht, dass dem Ganzen konzeptuell eine kulturökonomische Subperspektive untergejubelt werden sollte, um damit eine Metakorrespondenz zwischen den Tücken der erotischen Liebe und denen des Eros des Ruhms zu stiften. Falls das der Fall ist, handelt es sich allerdings höchstens um eine einfache Verdopplung einer monokausalen Beziehung zwischen Narzissmus, Enttäuschung und dem Modebegriff der Zehnerjahre schlechthin: der Depression. Diese bleibt als solche leider meist nur Analogie, selten wird mit dialektischen Pointen aufgewartet. Kurzum: Man fragt sich mitunter, ob *Und aus den Wolken tropft die Zeit* zu viel will oder zu wenig.

Der auf *Berliner Schule / Protopop* angeschlagene nonchalante Umgangston mit dem Abgegriffenen ist einem – je nach Lesart – doch etwas affektierten Understatement oder einem schlichten Hinrotzen gewichen. Als wären sich Isolation Berlin nun selbst Quelle genug. Auch deshalb ist lyrisch gesehen einer der stärksten Momente der Platte die in der Schwebe gehaltene Selbsterforschung von Sänger Tobias Bamborschke: »Manchmal frage ich mich, ob ich ein Poet bin oder einfach nur besoffen.« Unterm Strich bleiben trotzdem tolle Songs wie »Ich wünschte, ich könnte …« und »Du hast mich nie geliebt«. Das leichte Achselzucken, das sich beim Hören des Albums einstellt, hat wohl mehr damit zu tun, dass Isolation Berlin mit dieser Parallelveröffentlichung wie bei Vorher-nachher-Bildern gleich einen Zollstock mit an die Hand geben, mit dem man sie gründlich vermessen kann. Und das ist doch aller Ehren wert.

Maximilian Sippenauer

DIIV
IS THE IS ARE

CAPTURED TRACKS / CARGO
(ALBUM)



Dieses Album ist so *understated*, dass man es beinahe überhört. Man könnte *Is The Is Are* als Schlafanzug tragen oder als Zigarette danach rauchen. Es fühlt sich dermaßen selbstverständlich so gut und richtig an, dass man keine Worte darüber verlieren muss. Also reden wir über seine Macher. Diiv sind die New Yorker Band, von der jeder alles zu wissen glaubt, weil sie ihren Referenzrahmen schon im Namen mitliefert (Nirvana, Sternzeichen-Element aller Mitglieder, Druckausgleich). Man könnte Diiv für eine Rockband halten, weil sie in Rockband-Besetzung antreten. Genau genommen sind Diiv aber nicht mal eine Band, sondern die selbstverordnete Entgiftungskur von Zachary Cole Smith, der weite Teile seines Lebens darauf verwendete, seine Haare zu blondieren und den eigenen Tod zu provozieren. Sogar seine Mutter kriegt beim gemeinsamen *Montage-Of-Heck*-Abend das Heulen, weil sie ihn mit Kurt Cobain verwechselt.

Man muss dieses Album immer wieder hören, um sich zu vergewissern, dass es noch da ist.

Dass Smith die 30-Jahre-Marke geknackt hat, ist ein Wunder und wahrscheinlich seine größte persönliche Niederlage. Seinen Frust darüber hat er immerhin in die Erfindung eines zugleich hochsensiblen und multiresistenten Genres kanalisiert: die Instant-Musik, eine Mischung aus absaufenden Lower-Dens-Gitarren, Real Estate mit Fussel an der Plattennadel und planierten Beach Boys, die sich umgehend in Staub auflöst. Das Beste an *Is The Is Are* ist demnach die Verlustangst, die es schürt. Man muss dieses Album immer und immer wieder hören, um sich zu vergewissern, dass es noch da ist.

Dabei ist *Is The Is Are* mit 75 Minuten Spielzeit ähnlich zu lang wie Fleetwood Macs *Tusk*, erreicht seinen Höhepunkt im Gegensatz dazu aber schon nach 189 Sekunden (»Under The Sun«, bester Bass unter der Sonne), sodass man die restlichen 16 Songs nutzen kann, um die Flusen unterm Bett wegzuwischen. Clean bleiben nach dem Clean-Sein ist nun die Maxime dieses verhinderten MTV-Märtyrers. Das lässt sich diesmal sogar an den Songtexten belegen, denn anders als auf dem Debütalbum *Oshin* klingen Smiths Zeilen nicht mehr wie durch den Schnorchel geatmet. »I'll be fine« (»Out Of Mind«), »I wanted to die / Now I'm fighting for my life« (»Is The Is Are«) und »I was blind / And now I see« (»Mire (Grant's Song)«) sind die Erleuchtungsmomente auf dieser Wallfahrt des Konformismus eines geläuterten Williamsburgers. Das ist erfreulich, ab und an wünscht man sich aber doch den verdrogten Colby Hewitt zurück ans Schlagzeug oder zumindest ein bisschen mehr Dopamin im Blut als in den Songtiteln.

Jennifer Beck

Filmkritiken

SEXARBEITERIN

DEUTSCHLAND 2016
REGIE: SOBO SWOBODNIK
MIT LENA MORGENROTH U. A.

Alice Schwarzer tritt für die Abschaffung der Prostitution ein. Sexarbeit sei nie freiwillig, sondern eine moderne Form der Sklaverei, sagt sie. Lena Morgenroth beweist das Gegenteil. Die studierte Informatikerin hat sich aus freien Stücken für den Beruf der Prostituierten entschieden: »Ich verkaufe eine Dienstleistung und nicht meinen Körper.« Der Dokumentarfilm *Sexarbeiterin* von Sobo Swobodnik gibt einen unaufgeregten, durchaus humorvollen Einblick in ihren Alltag.

Lena sitzt in der Bahn und bekommt einen Anruf von einem potenziellen Kunden: Ob sie auch Analmassagen anbiete, will er wissen. »Davon bin ich sehr begeistert«, ruft sie in den Hörer, eine Spur zu laut, eine Spur zu enthusiastisch, nach Schulmädchen klingend. Um dann die Geschäftsfrau zu geben: »160 Euro, mit Spielzeug 180.« Fast literarische Qualität haben die Anmerkungen, die sich Lena über ihre Kunden macht: »Vorsicht, spritzt weit: Gesicht in Sicherheit bringen.« »Nur pinkeln, nicht spucken.« »Keinen Druck auf linke Brust – Herzschrittmacher.«

Swobodnik, auch für die Kamera zuständig, filmt Lena bei der Arbeit: wie sie Kunden massiert, mit heißem Wachs übergießt, fesselt, auspeitscht, zum Orgasmus bringt. Das Ergebnis ist sehr ästhetisch, was an der Schwarz-Weiß-Optik und Swobodniks Sensibilität im Umgang mit Intimität liegt: Der Zuschauer sieht die Protagonisten durch Türschlitze und als Spiegelungen auf der Teekanne, vieles bleibt verschwommen. Zwischendurch gibt es immer wieder Szenen aus Lenas Alltag, man sieht sie beim Putzen, Häkeln oder Instant-Nudeln-Essen. Der – vermutete – Kontrast zwischen Job und »eigentlichem« Leben bleibt aus: Sexarbeit ist Teil von Lenas Alltag. Damit zeichnet Swobodnik ein deutlich positiveres Bild als Tatjana Turanskyj in ihrem Spielfilm *Top Girl oder La Déformation Professionnelle* (2014), der Sexarbeiterinnen als Objekte männlicher Begierde zeigt.

Detail am Rande: *Sexarbeiterin* wurde teils durch Spenden finanziert. Als Gegenleistung boten Team-Mitglieder, darunter auch Swobodnik, erotische Dienstleistungen an.

Lea Wagner

TRUMBO

USA 2016
REGIE: JAY ROACH
MIT BRYAN CRANSTON, LOUIS C. K., HELEN MIRREN, JOHN GOODMAN U. A.

In der langen Karriere des Drehbuchautors Dalton Trumbo (1905–1976) gibt es zwei Momente, die man für schlecht erfunden halten könnte. Zweimal wurden Drehbücher von ihm mit einem Oscar ausgezeichnet, während er selbst vom heimischen Sofa aus zuschauen musste, wie ein anderer die Trophäe entgegennahm. Man stellt sich seine Gefühle dabei als eine Mischung aus Bitterkeit und Genugtuung vor. Trumbo hatte die Drehbücher unter Pseudonym geschrieben, weil er als einer der »Hollywood Ten« kommunistischer Umtriebe verdächtig und quasi mit Arbeitsverbot belegt war. Im Biopic *Trumbo* sieht man kurz das Archivmaterial des jeweiligen Oscar-Abends, während Bryan Cranston als Titelfigur ein Gesicht dazu macht, wie es nur Bryan Cranston kann: stolz, verächtlich und zugleich voll brennendem Ehrgeiz.

Trumbo wird weder der Figur noch den historischen Umständen (Kalter Krieg, McCarthy-Ära, Blacklist) ganz gerecht. Aber sollen sich doch andere darüber aufregen, dass Kommunismus hier als Bereitschaft simplifiziert wird, sein Frühstücksbrot mit Ärmeren zu teilen, und dass das Filmgeschäft mal wieder als Angelegenheit von kauzigen Originalen mit viel Testosteron erscheint. Tatsächlich funktioniert der Film besser, als man erwarten könnte, was angesichts des Themas fast ein Tabubruch ist: *Trumbo* zeichnet gewissermaßen ein vergnügliches Bild von finsteren Zeiten.

Glamouröse Hollywood-Partys und nachgestellte Drehsets berühmter Filme geben die Kulisse für Hollywoods unrühmlichstes Kapitel. Menschen werden für ihre Überzeugungen inhaftiert, es gibt Verrat unter besten Freunden, nicht alle überleben, bis eine bessere Zukunft anbricht. Aber bei alledem geben selbst die am plattesten gezeichneten Bösewichte (etwa Helen Mirren als antisemitische Klatschkolumnistin) geistreiche Antworten. John Goodman als Trash-Film-Produzent, der sich kaltschnäuzig über die Gebote der Blacklist hinwegsetzt, ist ganz in seinem Element. Und wenn sich am Ende Otto Preminger mit Kirk Douglas ein Rennen darum liefert, wer Trumbo als erster wieder unter seinem richtigen Namen in einem Filmvorspann aufführt, fühlt man sich fast zu Szenenapplaus hingerissen.

Barbara Schweizerhof

ANHEDONIA

DEUTSCHLAND 2016
REGIE: PATRICK SIEGFRIED ZIMMER
MIT ROBERT STADLOBER, WIELAND SCHÖNFELDER, BLIXA BARGELD, DIRK VON LOWTZOW U. A.

Anhedonia (Untertitel: *Narzissmus als Narkose*) spielt in der Zukunft und in der Vergangenheit: zu Beginn der kommenden als auch der letzten *roaring twenties*. Dabei sind beide Epochen kaum zu unterscheiden, denn die modische, nur durch technologische Accessoires gebrochene Kongruenz korrespondiert mit einer ideologischen. Die Spaßgesellschaft ist wiedergekehrt, in der Weise des Hegel'sch-Marx'schen Bonmots, dass sich Welthistorisches immer zweimal ereignet: erst als Tragödie, dann als Farce.

Der Film handelt von den aristokratischen Dioskuren Fritz und Franz Freudenthal, weltberühmte Celebrity-Söhnchen, die größtenteils in Aphorismen kommunizieren und an Anhedonie kranken, einer psychopathologischen Form der Freudlosigkeit. Zur Heilung befinden sie sich im Sanatorium Seelenfrieden Island, um sich der Behandlung des Psychologen Immanuel Young (Dirk von Lowtzow als Gute-Laune-Doc aus dem Off) zu unterziehen. Dessen Herr-Knecht-Therapie ist aber nur eine von drei Erzählebenen, nämlich der Plot eines Filmdrehs, der selbst wiederum nur Film in einem Traum ist. Zusammengehalten und durchbrochen wird diese narrative Sedimentfolge durch einen Erzähler, der famos von Blixa Bargeld dargestellt wird. Überhaupt hat Regisseur Patrick Siegfried Zimmer, unter dem Namen Finn auch als Musiker bekannt, mehrere Künstler gewonnen, denen man nachsagt, gern um ein, zwei Ecken mehr zu denken, was schlechthin das Hauptanliegen von *Anhedonia* zu sein scheint.

Als intelligente Gesellschaftssatire angelegt und stellenweise brillant umgesetzt, erweist sich der Film über weite Strecken als äußerst ermüdend. Gerade die Sorge, im Experimentellen bloß nicht zu *arty* zu wirken, raubt ihm als satirisches Statement die Kraft. *Anhedonia* erinnert formal an eine Castorf-Inszenierung: viel Geschrei und Hysterie kontrastiert durch Gewinsel und Gesäusel, viel Manieriertes gebrochen durch Vulgarismen, hemmungslose Selbstreferenzialität. *Anhedonia* ist eine intellektuelle Katze, die sich selbst in den Schwanz beißt, die einen bald anödet, bald fasziniert, vor allem aber im Kreis denken lässt.

Maximilian Sippenauer

MARY OCHER + YOUR GOVERNMENT
MARY OCHER + YOUR GOVERNMENT

KLANGBAD / BROKEN SILENCE
(ALBUM)

»There is no place for us / No matter how hard you try.« So klingen die Worte einer Person, die mit der Wirklichkeit nicht mehr viel anfangen kann. Trägt die russischstämmige Israelitin und Berufsanarchistin Mary Ocher deswegen neuerdings Silberfolie auf dem Kopf? Und blinzelt einem von diesem Folienhut deswegen ein mit Edding aufgemaltes allsehendes Auge entgegen? Außerirdische? Freimaurer? Naidoo? Irrsinn?

Mitnichten. Ocher präsentiert nur ihren »New Tribalism«, eine Mischung aus Afrofuturismus, Klaus Nomi und Dada. Neben den Berufsbildern Regisseurin, Autorin, bildende Künstlerin und Musikerin fügt die 29-Jährige ihrem Profil nun auch Schamanin hinzu. Sie will nach eigenen Aussagen durch eine sub-religiöse, audiovisuelle Erfahrung Geister einer lange vergangenen Zeit heraufbeschwören. Nun könnte man auf Ochers Idol Nina Hagen verweisen – und der Künstlerin einen Vogel zeigen. Doch im Vokabular dieses exzentrischen Adoptivkinds Berlins hat das Wort »realitätsfern« eine andere Bedeutung.

Lasst uns die Dämonen überholter Systeme vertreiben!

Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion zog Ocher im Alter von vier Jahren mit ihrer Familie – der Vater Puppenspieler, die Mutter Ingenieurin – nach Tel Aviv. Mit 18 entfloh sie der neuen Heimat, um nicht vom Militär eingezogen zu werden, wofür sie sich in Israel bis heute rechtfertigen muss. Seit jeher bekämpft sie in ihren Texten Nationalismus, Xenophobie, Dogmatismus und Konventionen, sie hat ein Anarchie-A auf ihr Handgelenk tätowiert, hinterfragt weibliche Identität. Vor diesem Hintergrund ist Ochers Schamanismus kein rein eskapistischer, sondern ein zutiefst politischer: Lasst uns die Dämonen überholter Systeme vertreiben! Lasst uns die Welt neu denken!

Flankiert wird Ocher dabei von Your Government, einem Schlagzeugdoppel, das sie seit drei Jahren auf Tour begleitet. Die zwei Drummer sind entscheidend für Ochers neuen Tribal-Sound, der im Studio von Tony-Allen-Kollaborateur Jochen Ströh in Form gebracht wurde. Sie trommeln den Teppich unter den Stücken weich und die Hörer in weit entrückte Trance. Zwischen den Schlägen japst und dröhnt und heult Ocher wie eine exorzierende Meredith Monk, die sich im Kosmos von Alejandro Jodorowsky verfangen hat.

Bereits veröffentlichte Stücke wie »The Sound Of War« und »I Am A Tree« werden neu interpretiert und wirbeln in ungezähmter Dynamik umher. Am Ende wird ein Geist angerufen, von dem zum Zeitpunkt der Aufnahme noch niemand wissen konnte, dass er heute nun wirklich ein solcher ist: Eine Interpretation von David Bowies jüngerer Berlin-Ode »Where Are We Now?« ist der ungelistete Bonustrack. Die Zeile »Just walking the dead« bekommt eine neue, schmerzhaft bittere Bedeutung. Ocher nimmt möglicher Kritik an ihrer Coverversion letztlich den Wind aus den Segeln: Wenn es keinen Ort gibt, an dem man sein kann, wie man will, muss man sich diesen Ort eben schaffen. Das ist Freiheit. Das hat uns Bowie mitgegeben. Und so muss man auch Mary Ochers Werk verstehen.

Sonja Matuszczyk

MODERAT
III

MONKEYTOWN / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Wer jemals mit anderen Menschen Musik gemacht hat, weiß: Das gemeinsame Erschaffen von Songs erfordert einiges an Energie. Es ist schwierig genug, überhaupt eine gute Idee zu entwickeln, dann kommen sich erst noch die Egos aller Beteiligten in die Quere. Und jetzt das: Laut einer Studie aus der Kreativitätsforschung produzieren Gruppen in kreativen Situationen zwischen 20 und 50 Prozent weniger Ideen als Einzelpersonen. Manchmal vergehen Jahre, bis Bands ihren eigenen Sound gefunden haben, der nicht mehr wie ein Konglomerat aus einzelnen Versatzstücken, sondern wie aus einem Guss klingt.

Letzteres ist dem Berliner Trio Moderat mit seinem dritten Album gelungen. Der gemeinsame Nenner der 2003 gegründeten Elektro-Supergroup von Gernot Bronsert und Sebastian Szary von Modeselektor sowie Sascha Ring alias Apparat ist dabei zunächst gleich geblieben. Doch die zwischen Electronica und zeitgenössischer Bassmusik pendelnden Beats des Trios, die nur noch halb auf die Tanzfläche schielen, harmonieren besser als je zuvor mit dem weltschmerzhaften Gesang von Sascha Ring.

Allen Tracks haftet ein gewisses Pathos an, manchmal knistert es wie bei Burials nebulösen Rave-Dekonstruktionen, manchmal verlieren die Rhythmen ihr Gleichgewicht wie im wellenartig komponierten »Animal Trails«, bevor sich ein klagender Synthesizer gen Himmel streckt. Im Vordergrund steht dabei oft Rings melancholische Kopfstimme, die nicht selten an Thom Yorke erinnert und sich auf lyrischer Ebene mit Themen wie Verlassen-Werden und innerer Zerrissenheit der neuen Sehnsucht nach Existenzialismus nähert, ohne aufdringlich zu sein. »Burning bridges light my way«, heißt es in »Reminder« – ein Satz, der auch für das Album selbst stehen könnte. /// erinnert nicht selten an das letzte Album von Jamie xx, der sich musikalisch ebenfalls weg vom Club, hin zum Wohnzimmer bewegt und dabei wie Moderat gekonnt zwischen Euphorie und Schmerz wechselt.

Ein gutes Album steht und fällt immer auch mit dem richtigen Timing. Das könnte besser nicht sein. Die neun Song gewordenen Dramen, an deren Ende mehr die Katharsis als die Katastrophe steht, kommen zu einem Zeitpunkt, an dem die Welt aus den Fugen gerät. Indem Moderat die kollektive Ekstase des Dancefloors mit individuellen Leiden verbinden, lösen sie ein klassisches Versprechen des Pop ein: die Komplexität der Welt reduzieren, wenigstens für einen flüchtigen Moment.

Philipp Rhensius

SCHOOL OF SEVEN BELLS
SVIIB

FULL TIME HOBBY / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Als Benjamin Curtis und Alejandra Deheza im Sommer 2012 kurz nach ihrer Trennung mit der Arbeit an diesem Album begannen, ahnten sie nicht, dass die Zeit knapp würde. Curtis erkrankte fast ein Jahr später an einer seltenen Art von Leukämie und starb im Dezember 2013, mit 35 Jahren. Er und Deheza hatten ein gemeinsames Jahrzehnt in New York verbracht, erst als Freunde, dann als Paar, dann als Ex-Lover, immer jedoch als seelenverwandte Musiker.

Deheza konnte sich nicht vorstellen, die Platte allein zu Ende zu bringen. So schien Curtis' Vermächtnis der von Joey Ramone kurz vor dessen Tod auf dem Krankenbett geschriebenem Song »I Got Knocked Down (But I'll Get Up)« zu sein, den Curtis ebenfalls kurz vor seinem Tod auf dem Krankenbett in einer epochalen Version coverte. Deheza veröffentlichte sie 2014. Das Video dazu zeigt sie allein im Joshua-Tree-Nationalpark in der Wüste, in Einspielern sieht man Curtis bei Konzerten. Der Film brach nicht nur Fans das Herz.

Für Alejandra Deheza war klar, dass sie weiter Musik machen wollte, nur wie? Sie floh nach Los Angeles, doch die unfertigen Songs verfolgten sie. Also fasste sie sich ein Herz und holte den Bassisten und Produzenten Justin Meldal-Johnsen ins Boot, der unter anderem

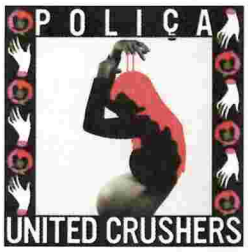
mit Beck und Nine Inch Nails gearbeitet hat. Eine gute Wahl: Deheza und er haben aus den Songskizzen ein energetisches Werk geschaffen, mit Bassläufen, für die Ex-New-Order Peter Hook heute seine Familie verkaufen würde. Im Opener »Ablaze« beschreibt Deheza, wie sie Curtis 2004 kennenlernte, als sie mit ihrer Band On! Air! Library! auf Tour war, gemeinsam mit Interpol und Secret Machines, bei denen Benjamin Curtis spielte. Das folgende »On My Heart« ist schon abgeklärter (»There was a you before me / There was a me before you«), und ein Song wie »Elias« fordert schließlich, man solle wieder klarkommen und Spaß haben.

Es scheint, als hätten sich School Of Seven Bells mit dieser Platte vom Shoegazing emanzipiert. *SVIIB* ist straighter, aber auch düsterer als das bisherige Werk und gemahnt manchmal an Dehezas musikalische Initialzündung Front 242. Das genialste Lied der Platte jedoch, die Ballade »Confusion«, erinnert eher an Robert Wyatt und David Bowie. Deheza singt, fast zittrig: »Confusion weighs so heavy / And I understand nothing of these changes.« Danach heißt es im letzten Song »This Is Our Time« altersweise: »These are the kisses that burn on our lips anytime / Our time is indestructable.« Schon seltsam: Eine Platte, die entstand, als man sich gerade getrennt hatte, wird zum liebevollen Vermächtnis. Traurig, aber toll.

Barbara Schulz

POLIÇA
UNITED CRUSHERS

MEMPHIS INDUSTRIES / INDIGO
(ALBUM)



Wenn Poliça-Sängerin und -Texterin Channy Leaneagh erzählt, wie ihre Band *United Crushers* aufgenommen hat – sie mit ihrem zweiten Kind schwanger und täglich von Übelkeit geplagt, Produzent Ryan Olsen mit grippalem Infekt –, will man sich die Szenerie im texanischen Flachland nahe El Paso nicht allzu bildlich ausmalen. Sie über der Kloschüssel, er über der Kloschüssel, beide kontragravitätischen Zwängen ergeben, der Rest der Band geduldig wartend, bis es wieder einigermaßen geht.

Das Cover des Albums erinnert an den schwierigen Aufnahmeprozess: Wie an Farbfäden hängend und unverkennbar schwanger krümmt sich darauf eine Silhouette. Auf der Platte ist von Unwohlsein allerdings nichts zu hören. Leaneaghs Stimme klingt ätherisch-fluoreszierend wie immer, die Synthies blubbern und fiepen fröhlich wie R2D2, zwei Schlagzeuge und diverse Drumcomputer treiben die Songs voran. Alles wirkt noch so verträumt und entrückt, wie man Poliça kennengelernt hatte, als sie 2012 ihr Album *Give You The Ghost* veröffentlichten und sich ob all der Aufmerksamkeit (besonders der von Jay Z und Bon Iver) die Augen rieben.

Auf *United Crushers* gibt es wieder die dank James Blake und Konsorten schwer in Mode geratene Mischung aus Indietronica, R'n'B und Pop, alles natürlich mit der Vorsilbe Post- versehen. Über flirrenden Synthesizern und TripHop-Beats schwebt Leaneaghs Stimme, die diesmal noch präsenter und organischer wirkt, da weniger mit Effekten gearbeitet wurde. Leaneagh gleicht in ihrer Zartheit und Melancholie noch immer einer Sylphide, einem schwärmerischen Luftgeist, tritt aber nicht mehr so weltabgewandt auf. Die Themen der Songs auf *United Crushers* sind es ebenso wenig.

Leaneagh richtet ihren Blick weniger nach innen, sondern versucht sich vielmehr als scharfsinnige Beobachterin ihrer Umwelt. Es geht politisch und gesellschaftskritisch zu, wird aber auch mal persönlich. Während in »Baby Sucks« über die Tücken des Musikgeschäfts gesungen wird, handeln andere Songs von Gentrifizierung, sozialer Ungerechtigkeit oder einer neuen, ehrlichen Liebe. Dieser Eklektizismus in Poliças Einflüssen, in ihrem eigenwilligen Stilmix genauso wie in der Wahl ihrer Themen, macht die Band aus Minneapolis zu etwas Besonderem. Niemand wisse, was als nächstes passiert, sagt Leaneagh, wenn sie von der Zeit nach diesem Album erzählt. Das ist zweifellos wahr. Und beunruhigend vage.

Anne-Sophie Balzer

IRMIN SCHMIDT
ELECTRO VIOLET

SPOON / ROUGH TRADE
(BOX SET)

Man kann sich schlimmere Formen des Erschlagenwerdens vorstellen als die durch eine opulente Werkretrospektive eines der wichtigsten Grenzgänger innovativer bundesrepublikanischer Musik der letzten 50 Jahre. Irmin Schmidt war schon jenseits der 30, als er 1968 zusammen mit dem Bassisten Holger Czukay in Gestalt von Can eine der neben Kraftwerk und den Einstürzenden Neubauten einflussreichsten deutschen Bands gründete. Zuvor studierte der diplomierte Klavierlehrer bei György Ligeti und Karlheinz Stockhausen und konnte bereits auf eine honorable musikalische Vita als Dirigent, Kapellmeister und Konzertpianist zurückblicken.

DENOVALI RECORDS · LABEL & ONLINE RECORD STORE

THOMAS KÖNER
TIENTO DE LA LUZ
[CD|LP|DIGITAL]
denovali.com/thomaskoner

ORSON HENTSCHEL
FEED THE TAPE
[CD|2xLP|DIGITAL]
denovali.com/oh

DENOVALI.COM/STORE · Record Store mit +5000 Titeln
Experimental, Ambient, Jazz, Electronica, Indie, etc.

DENOVALI FESTIVAL BERLIN 2016

01+02.04 · Heimathafen Neukölln

GROUPER · DEMDIKE STARE
ESBEN AND THE WITCH · CELESTE · NADJA
ORSON HENTSCHEL · RICARDO DONOSO
SUBHEIM · + 3 TBA

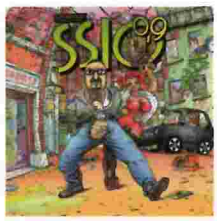
denovali.com/festival

Dann entdeckte Schmidt mit Czukay, ebenfalls ein Stockhausen-Eleve, den Rock'n'Roll, der gegenüber der rigiden intellektualistischen Regelhaftigkeit der seriellen Musik mit kreatürlichen Energien faszinierte. Man hörte The Velvet Underground, The Mothers Of Invention, Jimi Hendrix. Zusammen mit dem zunehmend vom Free Jazz und seinen spießigen nonkonformistischen Dogmen frustrierten Schlagzeuger Jaki Liebezeit und Michael Karoli an der Gitarre rüttelte man an den ängstlich bewachten Grenzzäunen zwischen U- und E-Musik, indem man die klassische Neue Musik mit Elementen von Jazz, Psychedelic Rock und etwas, das man später Weltmusik nannte, anreicherte.

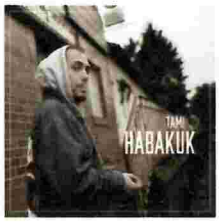
Vielleicht liegt das Geheimnis von Can darin, dass sich hier akademisch geschulte, Disziplin gewohnte, in allen Klangtechnikfinessen bewanderte und mit den intrikatesten Verästelungen konzeptuellen Denkens vertraute Geister zusammentaten, um den Zauber der Simplizität zu erkunden – mit einem Zweispur-Tonbandgerät! Diese Einfachheit war kein hirnloses Zurück in eine vorbewusste primitivistische Unschuld, sondern ein Vorwärts ins Hyperbewusste. Oder, um diesen Zen-Gedanken mit dem jungen Peter Handke zuzuspitzen: »Als ob man,

PUNCHZEILEN

RAP MIT
MARCUS STAIGER



1



2

3

Das Album des Monats kommt dieses Mal vom lieben Herrn SSIO (1), der sich auf samplelastigen Westcoastbeats durch seinen wahnwitzigen Alltag rappt. Den FKK-Stempel auf dem Handrücken, streift er Themen wie den Deutschrap-Fallobst-Verein, wechselnde Sim-Karten und kurze Liebeleien mit schlanken und molligen Damen, die alle nur seinen Körper wollen – Ssio muss danach aber sofort gehen, weil er nach dem Sex immer so Heimweh bekommt. So ist er nämlich, der Mann aus Bonn, der seinen Bizeps beim Pommes-mit-Jägersoße-Essen trainiert, aber dann doch am liebsten zu Hause in seinem eigenen Bettchen schläft: ein bisschen schrullig. Und weil er das auf seinen Tonträgern regelrecht zelebriert, ist er einer der interessantesten Charaktere der deutschen HipHop-Szene. Ssio macht sich lustig über einen Alltag, über den Haftbefehl nur mit der Kalaschnikow im Mund rappen kann. Es geht um Drogengeschäfte, Paletten mit MacBooks, die vom Laster fallen, und ein Leben zwischen Puffs, Polizeiverfolgung und Behördenstruggle auf der Suche nach dem deutschen Pass. Während andere daraus einen *Scarface*-Film machen, orientiert sich Ssio eher an den Komödien von Ice Cube. Insider, Straßenslang und Babandibitensprabachebe, damit die Bullen einen nicht verstehen. Geschäfte am alten Siemenstelefon machen, dann ab zur nächsten Madame, mit Fressflash auf Aprikosennachtisch. Zwischendurch noch mal kurz zum Amt: »Sie beziehen also ALG 2 und tragen eine goldene Rolex am Handgelenk?« – »Nein, das ist eine gelbe G-Shock.« Ghetto-Alltag *to the fullest*. So sind die Kanaken – und alle lachen. *Das* ist der eigentlich interessante Part an Ssios Œuvre. Die wenigsten werden den Stachel bemerken, den er da platziert hat. Er sitzt trotzdem.

Selbe Gegend, nämlich Rheinland, selber musikalischer Stil, nämlich Westcoast, und trotzdem ganz anders ist TAMI (2) aus Köln. Schon allein, dass er seinen Tonträger in Anlehnung an eines der Zwölfprophetenbücher der Bibel *Das Buch Habakuk* nennt, deutet auf eine gewisse Schwere hin. Gut, er heißt so mit bürgerlichem Vornamen – was will man da auch anderes machen? Tami ist das, was man früher als *real* bezeichnet hätte: Er besitzt einen bissigen Humor und fühlt sich immer ein bisschen verarscht und verkannt. Für Weinerlichkeiten ist er aber viel zu schlau. Tami ist Sprüher, und er legt eine Durchsetzungsfähigkeit an den Tag, die man sich wahrscheinlich nur bei der aussichtslosen Arbeit an den Zügen der Kölner Verkehrsbetriebe aneignen kann. Kaum ist man fertig mit seinem Werk, wird der Zug auch schon wieder aus dem Verkehr gezogen und gereinigt. Für diese Art von Kunstproduktion braucht man schon eine robuste Konstitution, und so klingt Tamis Rap nach Herumhängen auf der Straße, Trinken am Kiosk und ehrlichen Knackgeräuschen, die von den Vinylplatten stammen, die sein DJ auflegt. Retro eben.

Gar nicht retro, sondern mit dem Kopf in der Zukunft steckt YUNG HURN (3). Cloud Rap, Trap – manche bezeichnen ihn auch als Dada-Rapper, und tatsächlich ist es ziemlich irre, was da auf dem *Krocha Tape* des Wieners so passiert. Auch er hat es schwer, von der Musikszene respektiert zu werden, worüber er sich im Intro elegisch beschwert. Allerdings hat er die Steine, die ihm die Medien in den Weg gelegt haben, mit seiner Kreditkarte klein gehackt und durch die Nase gezogen, sodass der Weg nun frei ist für assoziative Reimkünste. Das hat dann manchmal was von Kinderliedern, lalalalalalala und Nonsens. An anderen Stellen ist es aber einfach geil reduziert, mit Sounds von früher, als man den Synthesizer neu entdeckte. Aus *beef* mit jedem wird *beef* Tatar, und wenn deine Mutter das will, dann wird Yung Hurn auch Opernsänger. Die Ad-libs laufen konsequent im Hintergrund und würden schon für sich ein Hörspiel abgeben. Es geht um Drogen, um eine offensichtliche Schwäche für Kokain, und natürlich um MDMA, so als Ausgleich, wenn man über die Dächer von Wien fliegen möchte. Ich kann nicht sagen, dass mir das wahnsinnig gut gefällt, aber je länger man sich mit diesem Quatsch beschäftigt, desto einnehmender wird er dann doch. Die ständigen Wiederholungen von Sätzen und einzelnen Wörtern haben etwas Meditatives und sind der ideale Begleiter für lange Fahrradfahrten, Work-outs mit vielen Sets oder wenn man 100 Dachlatten streichen muss. Auch Yung Hurn zieht einen unweigerlich hinein in seine Welt. Ob man sich darin wohlfühlt oder nicht, ist eine andere Frage. Gute Kunst ist das allemal.

wenn man alles durchdacht hätte, wieder bei den Schlagertexten ankommen würde.« Einfachheit als Postkomplexität.

Nichthören ist für Musikliebhaber ebenso wichtig wie das Hören selbst.

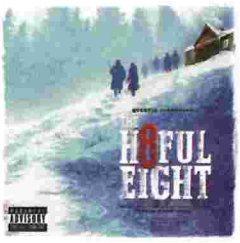
Nach der Auflösung der Band 1978 schuf Schmidt neben freien Solowerken und Kollaborationen immer wieder Auftragsarbeiten für Film-, Fernseh- und Theaterproduktionen. Die nun vorliegende, liebevoll ausgestattete Anthologie versammelt sechs Solo- und Duowerke sowie auf weiteren sechs CDs eine Auswahl seiner insgesamt über hundert Soundtrackarbeiten. Zeitlich reicht der Bogen vom zusammen mit dem Schweizer Jazzmusiker Bruno Spoerri aufgenommenen düster-verspielten Album *Toy Planet* (1981) bis zum elegischen Soundtrack für den Film *L'Enfant Du Soleil* (2013) des tunesischen Regisseurs Taïeb Louhichi. Einer von vielen Glanzpunkten ist die Musik für die dreistündige fantastische Oper *Gormenghast* (1998), die Schmidt mit dem Librettisten Duncan Fallowell nach dem surrealistisch-grotesken Gothic-Romanzyklus des Briten Mervyn Peake schuf. Das gigantomanische Werk vereint Grand opéra, Rockmusical und modernes Tanztheater. Unter den Filmscores finden sich Arbeiten für Klaus Emmerich, Wim Wenders, Hans W. Geißendörfer und für zahlreiche TV-Serien. Wie bei den Besten (Artemjew, Badalamenti, Barry, Takemitsu) unterstützt die Musik die filmische Atmosphäre und funktioniert doch auch autonom.

Es dauert ein bisschen, bis man sich durch diese musikalische Werkschau zu Lebzeiten gearbeitet hat – zumal zwischenzeitliche Stille und Nichthören für Musikliebhaber ja ebenso wichtig sind wie das Hören selbst. Aber man wird mit einem Werk belohnt, dessen klangliche Entdeckungsfreude und Vielschichtigkeit ihresgleichen suchen.

Thomas Hübener

ENNIO MORRICONE
THE HATEFUL EIGHT

DECCA / UNIVERSAL
(SOUNDTRACK)



In seinem Spätwerk hat Ennio Morricone Aspekte wie Sound, Experiment und größtenteils auch Pop hinter sich gelassen, um sich stur auf die Macht des Orchesters und seiner Klangfarben zu konzentrieren. Wer nun – wie vermutlich Quentin Tarantino, der sich beim Recycling von altem Morricone-Material schon mehrmals als hervorragender Selector erwies und für den der Meister nun erstmals einen eigenen Score maßschneiderte –, wer also wie Tarantino gehofft hatte, dass sich dies bei *The Hateful Eight* ändern würde, wird enttäuscht. Morricones raffinierte Spaghettiwestern-Arrangements voll Esprit, Witz und Drama sind passé.

Für Tarantinos Kammerspiel im Schnee setzt Morricone fast ausschließlich auf den Klangkörper des Czech National Symphony Orchestra. Fast, denn er gestattet sich die eine oder andere Ausnahme und hier und da ein kurzes Selbstzitat. Auch unbenutzte Teile aus seinen Filmmusiken für *The Thing* und *Exorcist II: The Heretic* finden Verwendung. Im Opener »L'Ultima Diligenza Di Red Rock«, einem der beiden zentralen Motive, die Morricone hier auf gut 50 Minuten ausbreitet, variiert und miteinander verschränkt, gibt es im Hintergrund eine stoisch voranschreitende Bassdrum und zischelnde Hi-Hats. An anderer Stelle spielt ein Synthesizer eine untergeordnete Rolle, das von Giallo-Scores bekannte Glockenspiel wechselt hier augenzwinkernd das Genre. Am deutlichsten ist aber die kompositorische Referenz an die Crime- und Polizeifilme der Siebziger- und Achtzigerjahre, denen Morricone einige unerbittliche Scores schenkte. Deren unausweichliche Atmosphäre ist hier vorherrschend. Der Ton ist dunkel, die Stimmung ernst. In den Tiefen rumort das Fagott, in den oberen Regionen dominieren spitze Streicher à la Bernard Herrmann.

Dennoch, nichts hier ist knallig, nichts irritierend und dadurch außergewöhnlich. Das mag an der bravourösen Bravheit des Orchesters, an Altersmilde oder an der Abmischung liegen (vermutlich letzteres). So entfalten sich Morricones grandiose Themen eher unterschwellig, fast werden sie von einer für zeitgenössische Filmmusik typischen Klangsprache übertüncht, deren ultimativer Horizont Mood, Ambient und Drones sind. Die Musik lässt einen Szenen aus dem Film imaginieren, auch wenn man ihn gar nicht gesehen hat. Aber sie bringt einen nirgendwo anders hin. Insofern ist Morricone erst in seinem Spätwerk tatsächlich ein Funktionalismus gelungen, dem sich der Maestro in seiner goldenen Ära so überaus erfolgreich widersetzt hat.

Olaf Karnik

GRENZGÄNGER ZWISCHEN DEN WELTEN

Internationale Filme und interdisziplinäre Begleitveranstaltungen machen Grenzen zum Thema

LICHTER FILMFEST FRANKFURT INTERNATIONAL
29.03.–03.04. 2016
6 TAGE
80 FILME
24 LÄNDER

AUS DEM PROGRAMM:
„The Other Side" (Roberto Minervini)
„Experimenter" (Michael Almereyda)
„Dog Lady" (Laura Citarella & Verónica Llinás)
„Coma" (Sara Fattahi)
„Schrotten!" (Max Zähle)
„Yallah! Underground" (Farid Eslam)
„The Wakhan Front" (Clément Cogitore)
„Enklave" (Goran Radovanović)
„Anhedonia" (Patrick Siegfried Zimmer)

LICHTER ART AWARD
VIDEOKUNSTPREIS & AUSSTELLUNG

PREMIEREN, PARTYS, KONZERTE, DEBATTEN
Auftaktgespräch „Europa: Außen.Grenzen.Innen" unter anderem mit Mark Terkessidis, Ralph Bollmann, Karl Kopp. Moderation: Juliane Rebentisch

WWW.LICHTER-FILMFEST.DE

THE FIELD
THE FOLLOWER

KOMPAKT
(ALBUM)

Der erste Song ist eine Zumutung. Der Beat pluckert stoisch und unnachgiebig vor sich hin und ruft nach der Tanzfläche. Noch bevor nach viereinhalb Minuten ein Moment der Klarheit folgt, könnten die ersten alteingesessenen The-Field-Hörer – man stelle sie sich als Kopfhörertypen vor, die gerne in nebelverhangenen Drone-Welten schwelgen – überfordert das Handtuch werfen. So viel Dancefloor-Tauglichkeit hätte man dem Schweden Axel Willner nicht zugetraut, war er doch selbst im eklektischen Kompakt-Universum immer ein bisschen weiter draußen. Wenn das Kölner Label Willners fünftes Album *The Follower* der Öffentlichkeit nun als tanzflurtauglich vorstellt, ist das dennoch höchstens die halbe Wahrheit.

Langsam schleicht sich nämlich wieder wohliges Unbehagen ins Gemüt des Hörenden. Spätestens bei »Monte Verità« möchte man allein mit der Musik sein und die mit großer Vorsicht übereinander gestapelten Stimmsamples bis zum bitteren Ende hören. Man lässt sich einnehmen von einer reinigenden ästhetischen Erfahrung, die in den besten Momenten Ambient und Industrial zugleich anklingen lässt. Irgendwann macht die Schönheit der sich bis an den Rand der Erschöpfung wiederholenden Klangfolgen einen förmlich körperlich fertig. Man fühlt sich, als wäre man im Maschinenraum eines Raumschiffes gefangen, in dem irgendetwas durchs Metallgebälk krabbelt.

Irgendwann macht die Schönheit einen förmlich körperlich fertig.

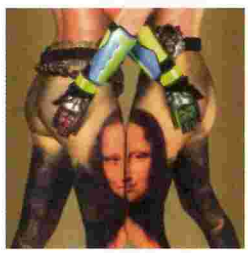
Es ist die entscheidende Qualität der Musik von The Field, dass sie einem Raum zum Träumen gibt, dass sie einen tatsächlich dazu bringt, abzutauchen, so abgeschmackt das klingen mag. Ein Schleier legt sich über die Wahrnehmung, die Klänge entfalten eine ähnliche Wirkung wie eine konzentrierte Meditation, vor dem geistigen Auge spielen sich die absurdesten Geschichten ab. Das im Vergleich zum Opener beinahe unerhört sanfte Abschlussstück »Reflecting Lights« schafft eine so schlüssige wie surreale *Twin-Peaks*-Atmosphäre. Zugleich verkörpert es aber auch die einzige Schwäche von *The Follower*: Alles klingt so wohlkomponiert, dass man in diesem Übermaß von elegischem Wohlklang auch einfach mal wegdämmern kann.

Sascha Ehlert

PRINCE RAMA
XTREME NOW

CARPARK / INDIGO
(ALBUM)

New Age, Next Age, Now Age. Prince Rama – der Bandname bezieht sich auf die siebte Inkarnation der hinduistischen Gottheit Vishnu – schwelgen vorzugsweise in der Gegenwart. Aber Zeit ist bekanntlich relativ, weshalb das Schwesternpaar Nimai und Taraka Larson das Heute und das Gestern heiter durch den Stilmixer jagt: Motocross-Leder schmiegt sich an Mona-Lisa-Kitsch, neben dem mittelalterlichen Ritterschwert funkelt Achtziger-Disco-Glitzer. Brooklyn, die Homebase des hyperproduktiven Duos mit Krishna-Kommunen-Vergangenheit in Florida und zweitem Standbein in der bildenden Kunst, macht's möglich. Power Rangerama! Energydrinks als Attitüde! Im Geschwindigkeitsrausch durch die Galaxien der Geschichte!



Die Stücke auf *Xtreme Now*, das dem Album *Top 10 Hits Of The End Of The World* von 2012 folgt, seien während eines Sommeraufenthalts in einer Black-Metal-Community auf einer estnischen Insel entstanden, so die selbst verbreitete Legende. Die Larson-Schwestern interpretieren *Xtreme Now* als fiktiven Soundtrack zu GoPro-Extremsport-Videos – und haben damit das zugänglichste und tanzbarste Album ihrer Karriere geschaffen. Es gibt rauschenden Synthiepop mit beinahe obligatem Retro-Charme, zeitweilig kombiniert mit Dub- (»Believe In Something Fun«) und Gitarrenpop-Klängen (»Now Is The Time Of Emotion«, »Xtreme Now Energy«, »Would You Die To Be Adored«), die von Produzent Alex Epton alias XXXChange effektvoll in großflächige Hallräume gesetzt werden.

Wo Prince Rama zuvor noch heftig mit orientalistischen Klängen flirteten, heißt es jetzt: mehr Disko, weniger Ashram – tauglich für den Dancefloor wie das Fitnessstudio. Oder handelte es sich bei Prince Ramas versponnenen Inszenierungen rund um Spiritualität, Dimensionensprünge und Schamanismus im Neon-Glam-Gewand schon immer um – naive – Parodie? Ganz genau auszumachen ist das in der Hedonismus-betonten Haltung der Larson Sisters nicht. Zufällig oder auch gar nicht zufällig weckt die Single »Bahia«, ein infektiöser *Call-and-response*-Song mit saccharinsüßen Vocals, Erinnerungen an den Achtziger-Hit »Ghostbusters«. Erkenntnistrip: Auch Geister wollen Party feiern.

Vina Yun

MONEY
SUICIDE SONGS

BELLA UNION / PIAS COOPERATIVE / ROUGH TRADE
(ALBUM)

»I'm Not Here«, heult Jamie Lee von Money in den wohlmikrofonierten Raum. Heulen hilft. Das weiß auch diese Zeitschrift. Unvergessen etwa ein Artikel über den zerzausten, irgendwie verlorengegangenen Dave Kusworth, während sein Troubadour-Pendant bei den Jacobites, Nikki Sudden, gleich anfing, für SPEX zu schreiben. Das ist lange her. Sudden und sein weniger heulender, nachdenklicher Bruder Kevin Godfrey alias Epic Soundtracks, einst ebenfalls Teil der Jacobites, sind schon seit Jahren nicht mehr unter uns, Kusworth schwebt in irgendeinem Zwischenzustand. Die Musik bleibt.

Ein Song wie »Night Came« von Money müsste in der Diskothek der einsamen Nacht unbedingt vor und nach »Kiss At Dawn« von Nikki Sudden gespielt werden. Moneys *Suicide Songs* passen zu den entschwundenen Birmingham-Lads ebenso wie zu anderen ostentativer heulenden Figuren wie etwa Robert Smith in seiner Phase ausufernder Epen der späten Achtziger- und frühen Neunzigerjahre. Money ziehen orchestral-psychedelische Strukturen oder auch ansatzweise songauflösende Muster durch ihre Lieder, so wie es von orchestralen Bands wie Spiritualized oder deren Vorläufer Spacemen 3 vorgemacht wurde (man beachte die verstörten Geigen).

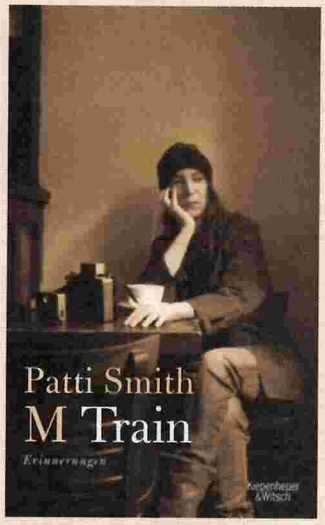
Ein paar Rückkopplungen und etwas Gitarrenzirpen später, nach unzählig scheinenden »Coma«-Rufen von Jamie Lee, ertönen Bläser: Der »Suicide Song« ist nur zwei Minuten lang, der kürzeste und schönste des Albums. Hier glänzt die Grandezza im Untergang, und doch bleibt immer eine Luke zum Weitermachen geöffnet – das ist die große Kunst des Heulens, mit einem verstohlenen Blick durch den Schleier der Tränen, ob das Gegenüber überhaupt zuschaut. Money sind nicht kaputt, aber angekränkelt, und das nimmt man ihnen auf allen Ebenen ab, textlich und klanglich. Heulen hilft. Und Geld hilft eben manchmal auch.

Christoph Jacke

Buchkritiken

PATTI SMITH
M TRAIN. ERINNERUNGEN

ÜBERSETZT VON BRIGITTE JAKOBEIT
KIEPENHEUER & WITSCH



Auch in *M Train*, dem Nachfolger zu *Just Kids* (2010), ihrem vielgelobten Erinnerungsbuch an Robert Mapplethorpe, schreibt Patti Smith über das Schwerste im Leben, nämlich darüber, einen geliebten Menschen zu verlieren: 1994 verstarb ihr Ehemann Fred ›Sonic‹ Smith, Gitarrist der MC5, mit nur 44 Jahren. In zutiefst melancholischer, aber nie sentimentaler Weise schildert Smith in *M Train* beispielsweise, wie das Paar eine abenteuerliche Reise nach Saint-Laurent-du-Maroni unternahm, um in der Grenzstadt im Nordwesten von Französisch-Guayana die Überreste einer französischen Strafkolonie aufzuspüren. In *Tagebuch eines Diebes* hatte der *poète maudit* Jean Genet dieses Lager für Schwerbrecher als einen ihm unerreichbar gebliebenen Sehnsuchtsort beschrieben. Smith brachte von dort eine Handvoll Sand und einige Steine mit zurück nach New York, die sie dem kranken Dichter überreichen wollte. Genet aber verstarb, bevor es dazu kam. Am Ende deponierte die Musikerin die Proben in seinem Grab.

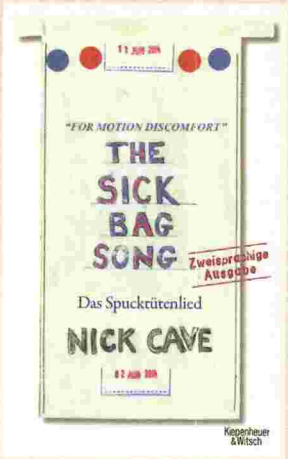
Diese Episode ist typisch für *M Train*, in dem es neben der Trauerarbeit über den Verlust ihres Lebensmenschen auch um wichtige Inspirationsfiguren geht, denen Smith ihren Tribut zollt: Autoren wie W.G. Sebald oder Haruki Murakami, doch auch der Wissenschaftler Alfred Wegener oder die Malerin Frida Kahlo erweisen sich als ihre Hausgötter.

M Train enthält faszinierende Beschreibungen der Pilgerreisen, bei denen sie den *genius loci* der Orte aufzuspüren sucht, an denen ihre Idole lebten. Oder um sich dort jene Dinge anzusehen, die neben den Kunstwerken vom Leben der Vorbilder übriggeblieben sind. Dass die Dinge uns überleben, ist für Smith aber ein Trost. Deswegen gelten auch nicht wenige ihrer poetischen Meditationen alltäglichen Besitztümern, oder sie beschwört die Aufenthalte in ihrem New Yorker Lieblingscafé, das sie eines Tages für immer geschlossen vorfindet. Denn allein in der Literatur, so weiß sie, kann man das festhalten, was uns verlässt. »Bitte bleibt für immer, sage ich zu den Dingen, die ich kenne. Geht nicht fort.«

Uwe Schütte

NICK CAVE
THE SICK BAG SONG. DAS SPUCKTÜTENLIED

ÜBERSETZT VON EIKE SCHÖNFELD
KIEPENHEUER & WITSCH



Von »Aufschieben wegen Angst« bis »Aufschieben wegen Haarfärbens« – Prokrastination ist offenbar doch ein Problem für Nick Cave – ganz im Gegenteil zur bislang propagierten *No-bullshit*-Arbeitshaltung des Musikers. Das zeigt nicht nur die ellenlange Liste an Aufschiebungsgründen gegen Ende von *Das Spucktütenlied*, den besten Beweis liefert schon die Veröffentlichung des Buchs an sich. Eigentlich wollte Cave die Zeit im Flugzeug während der US-Tour mit den Bad Seeds 2014 nutzen, um neue Songs zu schreiben. Stattdessen sind aus den Notizen Gedichte geworden, oder vielmehr: eine Mischung aus tagebuchhaften Anekdoten und narrativer Lyrik mit Cave'scher Archaik und schweren Sprachbildern aus der griechischen und christlichen Mythologie.

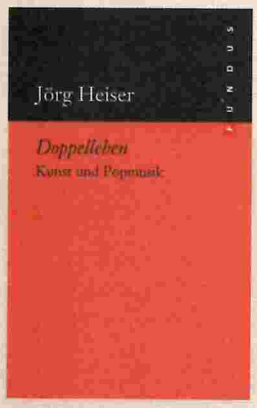
Die Wahl des Mediums mag überraschen (wo ist das schwarze, ledergebundene Tagebuch?), ist aber nicht allein dem Pragmatismus geschuldet. Die Flugzeug-Brechtüten dienen als Notizzettel und Meta-Aufbewahrungsort für Erinnerungen – was dem Pathos die Schwere nimmt, es aber auch beinahe der Lächerlichkeit preisgibt. Apropos Lachen: Am besten funktioniert das Buch in den trocken beschreibenden Passagen. »Sorgfältig rühre ich mir in einer Schale eine Paste an und färbe mir die Haare schwarz / Sodass sie wie ein glatter, tintiger Rabenflügel / Über meiner mehrstöckigen Stirn liegen. (...) Das Licht im Badezimmer ist brutal / Ich baue mein Gesicht um, damit ich nicht mehr aussehe / Wie Kim Jong-un, sondern mehr wie Johnny Cash / Oder sonst jemand.«

Was die Pseudo-Dokumentation *20.000 Days On Earth* nur versprach, hält *Das Spucktütenlied* viel eher: Cave ist hier narzisstischer Superstar *und* Selbstzweifler. Als gefühlten Alleinreisenden begleitet ihn eine tragikomische Sehnsucht (seine Frau geht nie ans Telefon, wenn er zu Hause anruft) und das Hin und Her zwischen dem »alles Wollen, das dich am Ende umbringt«, und dem »King-Sized Nick Cave Blues«. Größere Unmittelbarkeit erzeugt auch der Abdruck der Manuskripte mit allen Durchstreichungen, Rechtschreibfehlern und Caves krummer Handschrift. *Right on.*

Annika Reith

JÖRG HEISER
DOPPELLEBEN. KUNST UND POPMUSIK

FUNDUS / PHILO FINE ARTS



Durch Positionswechsel, das wissen Therapeuten oder Unternehmensberater, kann man der Betriebsblindheit ein Schnippchen schlagen. Aus dieser Erkenntnis zieht Jörg Heisers Doktorarbeit ihre Stärken: Was treibt Künstler in die Popmusik und Popmusiker in die Kunst? Heiser selbst mäandert auf der Metaebene, bezieht für die Reflexion von Popmusik und Kunst etwa Zugänge aus Kunstwissenschaft oder Popular Music Studies ein.

Heisers Schnittstelle ist der Journalismus. Als Autor für *Texte zur Kunst*, *SPEX*, die *Süddeutsche Zeitung* und Mitherausgeber des Kunstmagazins *Frieze* arbeitet er wissend und gut verständlich die vielfältigen Ent- und Eingrenzungen, diskursiven Verflechtungen und Geschichten von Popmusik und Kunst auf – vom frühen Warhol über Lennon und Ono sowie Throbbing Gristle bis zu heutigen hybriden Ansätzen Fatima Al Qadiris und Carsten Nicolais. Hilfreich ist dabei merklich die Erfahrung des eigenen Doppel(er)lebens, Heisers Ausführungen liegt ein ergiebig inklusives Verständnis von Pop zugrunde: »Popmusik ist historisch gesehen der Ort, an dem zunächst überwiegend gewerbliche Service-Strukturen (...) zunehmend auch ihre Abweichung auf eigenem Feld erfuhren.« Jörg Heiser bringt demnach kritisch Bewegung ins Denken, wenn er sich wie bei der gegenseitigen Beeinflussung von Wirtschaft und Kunst für einen situativen Kontextwechsel ausspricht oder sich der Kreativitätsimperative des Neoliberalismus bedient.

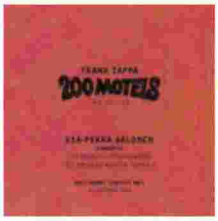
Christoph Jacke

ODYSHAPE

SELTEN GEHÖRTE MUSIK MIT
JOACHIM ODY

1

2



3

Karlheinz Stockhausen. Schon die bloße Erwähnung des Namens polarisiert. Die einen halten ihn für das Genie schlechthin, die anderen für einen Scharlatan, der in seinen Werken schwer durchschaubare Gedankenkonstrukte und seltsam utopische Weltbilder entwirft. Und dennoch: Sein Rang als Komponist ist unbestritten, man wird sich noch weiterhin an ihm reiben müssen. So wie das Berliner Kollektiv ZEITKRATZER (1), geschätzt als Spezialisten neuer Sichtweisen des Avantgarde-Umfelds, die auch die Umformung elektronischer Noise-Sounds in einen instrumentalen Ensemble-Prozess mit einschließt. Im vorigen Jahr interpretierten sie an einem Abend live Ausschnitte aus Stockhausens *Aus den sieben Tagen*, ein im Original siebenteiliger großformatiger Zyklus. Stockhausen schwebte dabei eine intuitive Musik vor; Klänge, die einem unmittelbar in den Sinn kommen und die dann langsam musikalische Gestalt annehmen sollten – eine Art Improvisationstechnik, die Vorgaben des Komponisten bzw. seine Art zu komponieren dabei stets berücksichtigend. *Aus den sieben Tagen* entstand Ende der Sechzigerjahre und ist deutlich von asiatischen Theoremen geprägt. Das mag ein Grund gewesen sein, dass in der Zeitkratzer-Variante der vokale Part, den bei der Ersteinspielung Stockhausen selbst beigesteuert hat, von Keiji Haino übernommen wurde, dessen besondere Stimmakrobatik in diesem Kontext aber deplatziert wirkt. Überhaupt erscheint die Kürzung auf gerade mal 42 Minuten unvollkommen. Intuition entfaltet sich mehr in zeitlicher Ausdehnung, deshalb wäre eine komplette Version von *Aus den sieben Tage* viel dringlicher geboten.

Die Enttäuschung dieser Aufnahme macht allerdings die zweite Veröffentlichung der aktuellen Zeitkratzer-Productions mehr als wett. Auf *Kore* schafft es REINHOLD FRIEDL (2) zusammen mit seinen beredt aufspielenden Musikanten nämlich, der klanglichen Extrovertiertheit von Yannis Xenakis ein Denkmal zu setzen. Die in vielen Stücken Xenakis' innewohnende Dramatik und Dichte werden durch das Ensemble voller Elan amplifiziert und karambolieren mitunter zu improvisatorisch anmutender Wildheit, um sogleich wieder den vorgegebenen Texturen gerecht zu werden. *Kore* zeigt die Stärken von Zeitkratzer in ihrer ganzen Intensität – ein wuchtiges Exempel moderner Klangarchitektur.

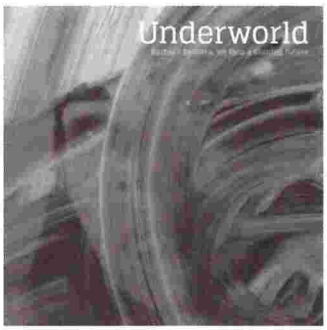
Und noch eine Hommage mit einem Resultat, das so ganz anders ausfällt, als man es erwartet hat. In den Jahren 1968 bis 1971 schuf der damalige Bürgerschreck FRANK ZAPPA (3) zusammen mit Tony Palmer die surrealistische Filmcollage *200 Motels*, in der in anarchistischer und parodistischer Manier der Tour-Alltag der Mothers Of Invention thematisiert wird – kaleidoskopisch zertrümmerte Bildfolgen und psychedelische Popkunst-Spielereien inklusive. Zappa wollte dafür eigentlich einen Orchester-Score schaffen, aber große Kunst nahm man ihm seinerzeit nicht ab, es blieb bei dem üblichen zappaesken Gegniedel. Er musste erst das Zeitliche segnen, um als E-Musiker anerkannt zu werden, was sich vor allem in kunterbunten comicartigen Ensemble-Stücken niederschlug, die aus seinem Fundus zutage befördert wurden. Genau in dieselbe Kerbe schlägt jetzt die von seiner Nachkommenschaft freigegebene Adaption für großes Orchester seiner Original-Partitur zu *200 Motels* (Universal), die vor zwei Jahren live in der Disney Hall in Los Angeles mit der Los Angeles Philharmonic unter Esa-Pekka Salonen plus Chor plus Einzelakteure plus Rockmusiker einmalig aufgeführt wurde. Es ist – den heutigen Modalitäten entsprechend – eine humorvolle, musicalhafte Angelegenheit geworden, mit etlichen albernen Sperenzchen, vielen Nichtigkeiten und dem einen oder anderen Aha-Effekt. Nein, dieses großspurige Getue kommt über den nostalgischen Rahmen nicht hinaus. Es ist alles sehr nett und gediegen, aber das Freakige und Freche wollen sich einfach nicht einstellen.

UNDERWORLD
BARBARA BARBARA, WE FACE A SHINING FUTURE

CAROLINE / UNIVERSAL
(ALBUM)

Techno hat gute 30 Jahre auf dem Buckel. Nach Anfängen in Detroit und Chicago kam die Musik Mitte der Achtzigerjahre nach Europa und erfreute sich vor allem in England großer Beliebtheit. Das Label Warp lenkte Rave in innovative neue Bahnen, fast zeitgleich erfanden KLF den Stadion-Techno. Wie man es auch machte, es ging auf in die Zukunft. Zu der Zeit war Karl Hyde bereits Anfang 30 und konnte auf eine semi-erfolgreiche Karriere mit der Synthieband Freur zurückblicken. Hyde und sein musikalischer Partner Rick Smith ließen sich von der neuen Musik – sowohl von KLF als auch von Warp – infizieren, benannten sich um in Underworld und wurden, nicht zuletzt dank einer prominent platzierten Kickdrum-Keule im Film *Trainspotting*, zu einem der erfolgreichsten Techno-Acts der Neunziger.

Soundtechnische Innovation verbindet man mit Underworld nur bedingt. Karl Hyde hat zwar kürzlich zwei Platten auf Warp veröffentlicht, die er gemeinsam mit Brian Eno einspielte, doch wenn er sich mit Rick Smith ins Studio begibt, ist die Aufgabenstellung (und das Erfolgsrezept) eher: Techno für Leute machen, die sonst nicht unbedingt Techno hören. Der Einsatz von Gitarren und Hydes mitunter lautes Organ sorgen dafür, dass Underworld auch in genrefernen Kreisen und auf großen Bühnen gefeiert werden. *Barbara Barbara, We Face A Shining Future* heißt das neunte Album der beiden, das aus lediglich sieben Stücken besteht.



Es geht los mit einer rockistischen Rave-Hymne. Zum geshuffelten Beat und einer aufgetürmten Synthie-Wall-Of-Sound sinniert Hyde in nöligem, an Mark E. Smith erinnerndem Ton übers Ausatmen, er reiht Satzfetzen aneinander und macht wortwörtlich »Blablabla«, wie es in der Hookline lustigerweise heißt. Das Stück ist tatsächlich super und dürfte einem in den Clubs demnächst öfter begegnen (es wird davon auch eine Bearbeitung von DJ Koze geben). Auch das hymnisch anschwellende »If Rah« sollte sich in der kommenden Saison als guter Festival-*crowd-pleaser* bewähren. Nach dem etwas käsig daherkommenden, aber immer noch auf den Dancefloor schielenden »Low Burn« wird es in der zweiten Hälfte des Albums ziemlich ruhig. Hydes Stimme wird mit zahlreichen Effekten bearbeitet, wobei die

Resultate variieren. »Motorhome« ist eine großflächige, ziemlich schwülstige Ballade, der Rausschmeißer »Nylon Strung« dagegen ein schöner Elektropopsong im Stile von Hot Chip zu »I Feel Better«-Zeiten.

Das bleibt alles recht zahm. Man kann Underworld, wie so vielen anderen in den Neunzigern groß gewordenen und immer noch aktiven Bands, nicht vorwerfen, sich bloß noch selbst zu zitieren. Und doch vermisst man die Kante, die Platten wie *Dubnobasswithmyheadman* oder *Second Toughest In The Infants* bei aller Stadion-Techno-haftigkeit ausgezeichnet hat. Immerhin gibt es wieder einen ziemlich superguten Superhit, in der Hinsicht bleibt alles beim Alten.

Sebastian Ingenhoff

YOUR FRIEND GUMPTION

DOMINO / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Zwei grundlegende Möglichkeiten bleiben im Umgang mit dem popmusikalischen Gedächtnis: der Rückgriff auf den (eigenen) Kanon, also eine Verweigerung dem Neuen gegenüber oder eine Verweigerung der Erinnerung gegenüber, um durch genaues Hinhören (eventuell vorhandene) Eigenheiten des Neuen zu erkennen. Erkenntnis ist bekanntlich nicht immer einfach. So was dauert. Aber wenn es soweit ist, dann schluchzt man und heult oder springt euphorisch in die Luft.

»Heathering«, das Eröffnungsstück des Debütalbums von Taryn Miller alias Your Friend, wandelt in Klang und Attitüde schon fast unverschämt offensichtlich auf den Pfaden von Beach House und Lower Dens und verlangt damit eine Entscheidung: Verweigert man sich der Erinnerung oder dem Neuen? Miller ging bisher den sozusagen klassischen Weg unabhängiger Künstlerinnen. Die in Kansas lebende Musikerin tourte mit Courtney Barnett, spielte auf der wichtigen Musikmesse SXSW in Austin, lässt sich von Nicolas Vernhes (The War On Drugs, Deerhunter) produzieren und … An dieser Stelle bricht die sich einschleichende Produktwerbung ab, weil gerade Millers Song »Come Back From It« läuft und einen komplett in sich aufsaugt.

Ganz weit im Hinterkopf blitzen noch die eingangs genannten Assoziationen auf, dahinter funkeln Mazzy Star, Cowboy Junkies, Mecca

CD 130
N° 367 CD 130
Kiran Leonard
Post Industrial Boys
Fatima Al Qadiri
Animal Collective
Iggy Pop
Mary Ocher
Sarah Ne
Thao & The Get Down Stay Down
School Of Seven Bells
spex
austro mechana

Normal sowie Cocteau Twins und This Mortal Coil. Aber das sind nur mehr verzweifelte Einordnungsversuche einer Shoegaze-genormten Wahrnehmung. Spannender wäre es, Your Friends Wirkung auf Menschen mit deutlich anderem oder kürzerem Erfahrungshorizont bei gleicher popmusikalischer Rahmung zu untersuchen. Ich persönlich falle jedenfalls rein. Lasse mich hängen. Deute Millers Lyrics um in die eigene Sprache. Und bemitleide mich selbst eine Weile.

Gumption könnte es aktuell neben der wunderbaren Lucrecia Dalt in den kathartischen Giftschrank melancholischer Schmerzmittelmusik schaffen. Und es entwickelt diese auch zeitgemäß weiter, etwa wenn in »Who Will I Be In The Morning?« Drones und Loops und ambiente Schichtungen die Melodien und den Gesang unaufdringlich an die Hand nehmen und auf neues Terrain führen.

Christoph Jacke

DAMIEN JURADO
VISIONS OF US ON THE LAND

SECRETLY CANADIAN / CARGO
(ALBUM)

Eine Reise geht zu Ende. Der namenlose Protagonist, der 2012 die spirituelle Parallelwelt rund um die Stadt *Maraqopa* sowie die Klänge des gleichnamigen Albums erkundete und der diese Expedition 2014 auf *Brothers And Sisters Of The Eternal Son* fortsetzte, gelangt nun, mit dem zwölften Studioalbum von Damien Jurado, an sein Ziel. Eine für den Schöpfer des namenlosen Protagonisten womöglich noch wichtigere Reise begann allerdings schon vorher. Seit *Saint Bartlett* (2010) arbeitet Jurado mit Produzent und The-Shins-Keyboarder Richard Swift zusammen, der ihn dazu ermutigte, sein Instrumentarium und seine Einflusssphäre zu erweitern, die Grenzen des Folk-Kosmos zu erkunden, und der ihn so zu psychedelischem Space-Folk führte.

Jurados letzte Alben waren auch inhaltlich eine Neuerung, weil der Folkmusiker aus Seattle nach rund 20 Jahren als Songwriter nicht mehr eine Kurzgeschichte pro Song skizzierte, sondern über mehrere Alben hinweg eine seltsame SciFi-Welt voller religiöser Symbolik erschuf. Die Idee zu dieser Parallelwelt kam dem Sänger im Schlaf, und wie viele Träume schert sich auch dieser nicht um die Regeln der Logik oder der narrativen Stringenz. Immerhin gibt Damien Jurado dem Hörer kleine Orientierungshilfen zur Hand: Auf *Brothers And Sisters Of The Eternal Son* waren es die Silver-Geschwister, nach denen fünf der zehn Songs benannt waren, dieses Mal sind es die Namen US-amerikanischer Städte. Denn mit *Visions Of Us On The Land* lässt der Protagonist dieser Lieder (und damit auch ihr Sänger) Maraqopa hinter sich und begibt sich auf einen Roadtrip zurück in die Realität.

Musikalisch beginnt die Reise aufgekratzt und energisch, kommt aber, je weiter sie führt, immer mehr zur Ruhe. Während Jurado bei frühen Songs wie »Qachina« erneut seine Vorliebe für lateinamerikanische Rhythmik und Perkussion beweist und »Taqoma« mit lärmender E-Gitarre in psychedelische Sphären geleitet, konzentriert er sich am Ende des Werks verstärkt auf die Kernkompetenz der Singer-Songwriter-Zunft und kreiert nur mit einer Akustikgitarre im Arm schlichte, zeitlos schöne Songs. *Visions Of Us On The Land* macht nicht viel anders als der Vorgänger – und damit auch nicht viel falsch. Allerdings leidet das Album an einer typischen Krankheit von Trilogieabschlusswerken: Es ist zu lang geraten. Vielleicht hatte Damien Jurado einfach noch zu viele Ideen und wollte zu viele offene Handlungsstränge zu Ende erzählen. Vielleicht fiel es ihm einfach nur schwer, sich von seiner selbsterschaffenen Welt und seinem gedanklichen Rückzugsort zu trennen.

Daniel Welsch

DANIEL HAAKSMAN
AFRICAN FABRICS

MAN RECORDINGS / FINETUNES
(ALBUM)

DIVERSE
GQOM OH! THE SOUND OF DURBAN

GQOM OH!
(COMPILATION)

Man muss an dieser Stelle nicht erklären, wie falsch westliche Vorstellungen von Afrika als entweder unberührter Bernhard-Grzimek-Savanne oder trostlosem Katastrophengebiet heute sind. Gibt es beides auch, klar. Aber vielerorts leben auf dem Kontinent normale Mittelkasse-Ökos, urbane Hipster auf aktuellem globalen Stand und Kids, die das Internet mit ständig neuen Tanzmusikhybriden auffüllen. Daniel Haaksman, der sehr schön öffentlich genervt sein kann von den braven Clubmusikgenres des globalen Nordens und sich darum jahrelang in Brasilien rumtrieb (von wo er manches Mal etwas zu viele Sirenen und Trommelwirbel mitbrachte), ist nun über den exzessiven Konsum von YouTube-Clips und Cloud-MP3s in Afrika gelandet. Sein zweites Künstleralbum *African Fabrics* schaltet zwei Gänge zurück, von Remmidemmi (oder wie das bei ihm hieß: *Rambazamba*) zu luftigen Samstagabend-an-der-Strandpromenade-Melodien. Mit Gästen aus Südafrika, Uganda, Mosambik, Simbabwe und Angola – darunter der legendäre Kuduro-Erfinder Tony Amado – zeigt *African Fabrics*, was sich bei allen Unterschieden in afrikanischen Kulturen gerade entdecken lässt: durchgeknallte Typen, millionenschwere Popstars, pralles Leben. Außerdem angenehm rücksichtsloses Bricolagieren und immer wieder anders gebrochene Beats, ob die nun Bacardi House genannt werden oder Tarraxo oder Zouk Bass oder sonstwie.

Es gibt viel davon in Afrika, aber fragt man irgendeinen Musikliebhaber aus irgendeiner afrikanischen Stadt, Region, Kultur nach instrumentaler, (post-)industrieller elektronischer Tanzmusik (vulgo: Techno et cetera) – die Wahrscheinlichkeit von Ablehnung ist hoch. Melodien, Instrumente, Stimmen müssen schon dabei sein. Eine Ausnahme von dieser Regel ist der einzige Industriestaat des Kontinents, Südafrika. Vor allem in den Ghettos der südwestlichen Millionenstadt Durban existiert seit zwei, drei Jahren eine, wie es die südafrikanische Wochenzeitung *Mail & Guardian* kürzlich so schön nannte, »nihilistische Ecstasy-Szene«. Hier ist wie ein Meteorit aus heiterem Himmel Gqom eingeschlagen. Gesprochen wird das mit zungengeschnalztem Doppelkonsonant, es ist ein lautmalerischer Zulu-Ausdruck für »Rumms«, und die Musik hinter dem Namen klingt so außerweltlich wie Kryptonit: abstrakt, bedrohlich, spannungsgeladen. Oft gehörte Umschreibungen wie »skelettierter Kwaito« sind hilfloser Unsinn, denn wo Kwaito dick und slick war, ist diese Musik anämisch und entschieden *low-tech*. Es gibt Beats, deren Koordinaten sich beständig drehen, sodass man

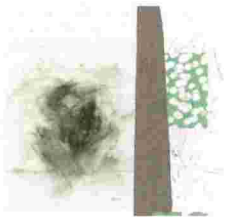
laufend die Orientierung verliert. Darüber werden Schichten von unerbittlich wiederholten Samples aufgetragen, Hundebellen, metallisches Klopfen oder monströse Grunz- und Grummellaute. Viel Hall, kaum Melodien, kein Bass, endloser Spannungsaufbau.

Bislang ließ sich Gqom vor allem über die Lo-fi-Dateien aus den unendlichen Halden des Servers kasimp3.co.za entdecken, hochgeladen von, wie ihre Projektnamen nahelegen, jungen Männern aus den Townships: Naked Boyz, 3 Way Boys, Illumination Boiz, AudioBoyz. Doch nach zwei Vinyl-EPs im Sommer 2015 gibt es das rasende Digitalphänomen Gqom jetzt auch eingefroren auf Doppel-LP, selbst wenn das ein inhärenter Formatwiderspruch ist. Die Compilation *Gqom Oh! The Sound Of Durban* zeigt jedenfalls mit Tracks wie Dominowes Minidrama »Africa's Cry« oder DJ Mabhekos »Syagwaba (704 Gqomu)« mit dessen ultrasynthetischer Blockflöte noch mal eindrucksvoll, dass das, was man hierzulande in Clubs zu hören bekommt, längst nicht alles auf der Welt ist. Man muss sich nur erkundigen.

Florian Sievers

CHOIR OF YOUNG BELIEVERS
GRASQUE

GHOSTLY INTERNATIONAL / CARGO
(ALBUM)

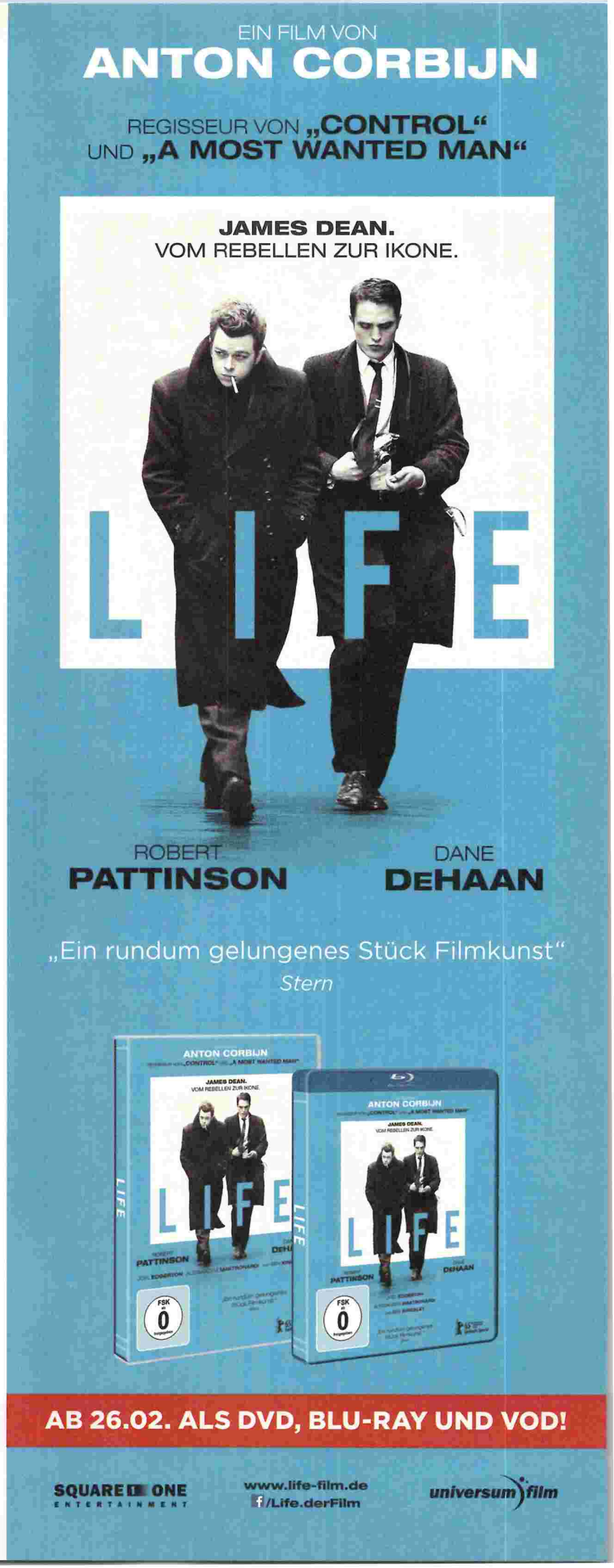


Jannis Noya Makrigiannis sagte unlängst, er könne mit Choir Of Young Believers machen, was er wolle – es sei schließlich seine Band, er habe sie gegründet und überhaupt. Das liest sich großkotziger, als es vermutlich gemeint war, denn *Grasque*, das neue Album von Choir Of Young Believers, klingt eher nach Neuorientierung als nach Standortsicherung.

Dabei hatte sich die Kopenhagener Band um Makrigiannis doch hübsch eingerichtet in der Welt des Kammerorchester-Pop. Der avancierte Balanceakt zwischen angekitschtem Pathos und eisgekühlter Atmosphäre wurde mit Preisen dekoriert und zur Untermalung von TV-Serien eingesetzt. Nach dem Erfolg des letzten Albums *Rhine Gold* rutschte Makrigiannis allerdings in eine Sinnkrise und wollte keine Musik mehr machen, bis er anfing, mit dem Mini-Sampler herumzuspielen, den ihm seine Mutter geschenkt hatte. Und bis das Angebot ins Haus flatterte, Depeche Mode auf Welttournee zu begleiten. Im Zuge dessen kamen die Dinge bei Choir Of Young Believers wieder ins Rollen: Mit Produzent Aske Zidore nahm Makrigiannis ein paar der am Sampler entstandenen Skizzen auf, um sie live auszuprobieren, das restliche Album schrieb sich dann beinahe wie von selbst, in gerade mal einer Woche.

Grasque präsentiert sich als merkwürdige Mischung aus übersteigertem Selbstbewusstsein und unentschlossenem Rumprobieren. Am Anfang mäandern spannungsarme Chillwave-Flächen in enervierenden Klanglandschaften herum, mit »Serious Lovers« legt man Experimentierfreude im Feld von cheesy Achtziger-Soul-Pop an den Tag und baut im Titelstück einen ziemlich geilen Oriental-Beat á la »Egyptian Reggae« ein. Man spürt, welchen Spaß Makrigiannis mit seinem Mini-Sampler gehabt haben muss. Deepe House-Bässe, Jazz- und Techno-Elemente: Alles geht – doch nicht alles passt auch wirklich zusammen. Aber aus Paradoxien sind schon die tollsten Sachen entstanden. Wer weiß, wohin es Makrigiannis und seinen Sampler noch treibt. Er kann schließlich machen, was er will.

Christina Mohr



THAO & THE GET DOWN STAY DOWN
A MAN ALIVE

RIBBON / DOMINO / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Im Februar 2009 lebte Merrill Garbus in einem zu kalten Montrealer Ein-Zimmer-Apartment, und so klang auch ihre Musik. Unter dem kurz zuvor festgelegten Künstlernamen Tune-Yards nahm Garbus Songs mit Ukulele, Stimme und Störgeräuschen auf. Die Instrumente hörten sich abwechselnd an, als wollten sie einander wärmen oder den Platz vor dem Heizstrahler streitig machen. Man konnte Garbus damals Geld überweisen, und sie schickte einem die Ein-Zimmer-Lieder rüber, die sich später auf ihrem Debütalbum *Bird-Brains* wiederfanden. Die E-Mail mit dem (inzwischen abgelaufenen) Downloadlink ist heute nicht gerade zehn Millionen Euro wert, aber aufgehoben habe ich sie trotzdem.

Wie es scheint, wird auch Garbus manchmal nostalgisch. Obwohl sie ihr Tune-Yards-Projekt inzwischen zur Band erweitert hat, nach Oakland gezogen ist und musikalische Entdeckungsreisen durch Haiti unternimmt, muss sie sich nach dem *Bird-Brains*-Sound gesehnt haben, als sie zusagte, das vierte Album von Thao & The Get Down Stay Down zu produzieren. Thao Nguyens Eine-Frau-Band aus San Francisco war bisher bekannt für kumpeligen Power-Folk-Pop, den nur ein Vollidiot als »putzig« (oder als »Power-Folk-Pop«) bezeichnen könnte. Nun drängt neuer Sound aus allen Richtungen in ihre Lieder: kleine Nickligkeiten zwischen den Instrumenten, auf schluderig programmierte Beats, Fuzzbässe und mehrfach auch eine verzerrte Ukulele aus dem Garbus-Arsenal. Das Chaos in deren Ex-Apartment bleibt unerreicht. Nguyen klingt aber aufgewühlter als je zuvor.

2016 klingt Thao Nguyens Power-Folk-Pop aufgewühlter als je zuvor.

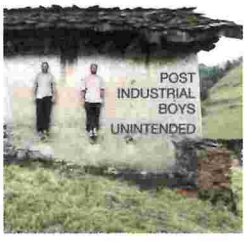
Könnte an ihrem Vater liegen, der seine Familie sitzen ließ, heute ahnungslos durch die Welt irrt und auf *A Man Alive* im Fokus von Songs steht, die ihr schwarzes Herz nur notdürftig hinter allerlei kullernder, eiernder, von selbst zerfallender Nachbearbeitung verbergen. Könnte aber auch am Geschick liegen, mit dem Nguyen und Garbus jeden Ton auf der Platte unterbringen, der ihnen durch die Köpfe schwirrte. Im Februar 2009 haftete dieser Freude am Störgeräusch noch ein leicht wackliges Erste-Schritte-Gefühl an. Im Februar 2016 sind die weichen Knie längst Teil der künstlerischen Haltung.

Daniel Gerhardt

POST INDUSTRIAL BOYS
UNINTENDED

KARAOKE KALK / MORR
(ALBUM)

Mit wundervoller Stimme sang der Georgier Gogi Dzodzuashvili 2004 im Titellied seines Debütalbums *Post Industrial Boys*: »Post industrial boys have a wonderful voice.« Ein mit simplen elektronischen Mitteln erzeugter Easy-Listening-Groove schaukelte dazu in blubbernder Wiederholung vor sich hin. Nach diesem Prinzip und unter Einbeziehung verschiedener Gäste am Mikrofon verfuhr Dzodzuashvili für den Großteil des Albums wie auch des Nachfolgewerkes *Trauma* (2006). Dann gab es zehn Jahre lang nichts von Post Industrial Boys zu hören – bis dieser Tage ein weiteres Album erscheint: Es heißt *Unintended* und enthält so manchen mit simplen elektronischen Mitteln erzeugten Easy-Listening-Groove in blubbernder Wiederholung.



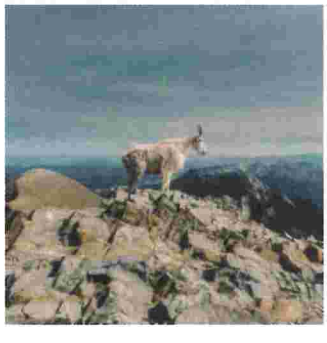
Dazu singt-spricht Dzodzuashvili in sonor rauchiger Stimme Tagträumerisches und Alltagsphilosophisches. Laut Pressetext basieren die Lyrics auf Schriften von Dzodzuashvilis Frau und reflektieren als eine Art Familientagebuch die Zeiten und Veränderungen der Jahre 2007 bis 2013, die in Georgien nicht unbeträchtlich waren, schließlich fanden nach der Rosenrevolution von 2003 und massiver Korruption im Jahr 2012 erstmals Wahlen statt, die einen friedlichen Machtwechsel zur Folge hatten. Ob auf *Unintended* allerdings eher private beziehungsweise von Politischem unabhängige Ereignisse verarbeitet werden, wird nicht klar – die alltägliche Natur der Textmeditationen lässt beide Vermutungen zu. Eine gewisse Ausnahme bildet das Stück »Naked«, das ein georgisches Gedicht aus dem 19. Jahrhundert vertont und von der Folkloresängerin Mzia Arabuli in der Landessprache intoniert wird. Der Inhalt besagt zusammengefasst, dass wir nackt geboren werden, im Leben nichts wirklich besitzen und nackt sterben. Diese Einsicht wird uns erfreulicherweise versüßt, indem Fender Rhodes und eine akustische Gitarre sehr *easy* in einem schönen Sechs-Achtel-Groove daherwabern. Derlei Existenzielles mit geschmeidig minimaler Elektronik zu verweben, war eine Spezialität der späten Neunziger- und frühen Nullerjahre, zumal in der deutschen Elektronikszene. So erinnert Post Industrial Boys gelegentlich an frühe Kreidler- und Schneider-TM-Momente, und es ergibt Sinn, dass Dzodzuashvilis erste beiden Alben beim Label Max Ernst des ehemals allseits verehrten Minimal-Techno-Produzenten Thomas Brinkmann erschienen – wie nun *Unintended* bei Karaoke Kalk, auch ein guter Ort für solche Musik. Im Eröffnungsstück »Strange« blitzt regelmäßig ein schönes Glitch-Arpeggio auf, und als Westeuropäer erinnert man sich dann an deutlich entspanntere Zeiten, als die Twin Towers noch standen und das Dial-up-Modem piepste.

Johannes von Weizsäcker

LIIMA
II

4AD / BEGGARS / INDIGO
(ALBUM)

Gardinen, die aus zerschlagenen Fensterscheiben wehen, Pflanzen, die sich ihren Weg in Wohnstuben bahnen, zwischen maroden Holzfenstern hervorbrechende Lichtstrahlen. Solche Bilder von morbidem Industriecharme und der Erhabenheit der Natur lassen sich in der verlassenen Bergarbeitersiedlung Pyramiden auf Spitzbergen einfangen. Die dänische Band Efterklang reiste einst auf die Insel, sammelte dort, was ihr an Geräuschen vor die Mikrofone kam, und bastelte aus den Aufnahmen das opulente Konzeptalbum *Piramida*. Das Projekt Liima um drei Efterklang-Mitglieder und den finnischen Perkussionisten Tatu Rönkkö wählt nun auf seinem Debüt einen ähnlich naturbezogenen Zugang.



ii wurde im Rahmen von vier je einwöchigen Aufenthalten in Finnland, Berlin, Istanbul und auf Madeira geschrieben und aufgenommen. Die Stationen haben den Klang des Albums geprägt. Während sich auf *Piramida* Perkussion höchstens auf Zehenspitzen andeutete, spielt sie hier eine tragende Rolle. Aus klackernden elektronischen Hintergrundgeräuschen und düster wabernden Synthesizerklängen baut sich der Opener »Your Heart« auf, stimmig kontrastiert durch die weiche Stimme von Sänger Casper Clausen. Liima setzen auf ein reduziertes Instrumentarium: Synthesizer, Drum-Samples, Gesang, Bass. Dadurch gelingt es der Band, eine im Vergleich zu Efterklang vollkommen neue kreative Dynamik zu etablieren.

Trotzdem begeistert dieses dezimierte Klanggebilde nicht vollkommen. Zu häufig wiederholen sich Motive und Soundeffekte, es passiert wenig Zwingendes, das überzeugen könnte, länger zuzuhören. Auch der naturbezogene Ansatz der Field recordings wird kaum hörbar genutzt. Zweifellos enthält *ii* einige herausragende Momente, vor allem den grandiosen Basslauf in »Trains In The Dark« oder die trippigen Electronica-Rhythmen in »Roger Waters«, doch sie können nicht darüber hinwegtäuschen, dass *ii* zum Ende einbricht und hinter *Piramida* zurückbleibt. Als kurzzeitige Entschädigung für Efterklang-Verehrer taugen Liima aber allemal.

Nils Rabe

PRIMAL SCREAM
CHAOSMOSIS

FIRST INTERNATIONAL / IGNITION / INDIGO (ALBUM)

Allein um die größte Musikfachsimpelei aller Zeiten loszutreten, sollte es geplant werden: das Impossible-Without-Bowie-Festival, drei Tage, drei Bühnen (Pop-Soul-Dance, Psychedelic Rock, Elektronikkunst), darunter geht's nicht. Die Diskussionen um die Fragen, wer dort wann und warum einen Slot verdienen würde – ein Projekt historischer Dimension. Öffnen wir nur eine britische Schublade, hätten wir gleich drei Großanwärter: Jarvis Cocker, Brett Anderson und Bobby Gillespie. Während Pulp und Suede sicher auf die »Pop«-Bühne gehören, ist der Fall bei Primal Scream angenehm unklar. Oberflächlich betrachtet müsste die Band wegen ihres 1991er Opus Magnum *Screamadelica* a.k.a. »the druggiest album ever« (*NME*) als Psychedelic-Headliner her, aber wie man weiß, blieb dieser geile Exzess ein Solitär in Gillespies 30-jährigem Schaffen. Shoegaze, Psychedelia, Dance, Rock, Elektro, Depression, benebelt, klar, nach vorne und wieder zurück.

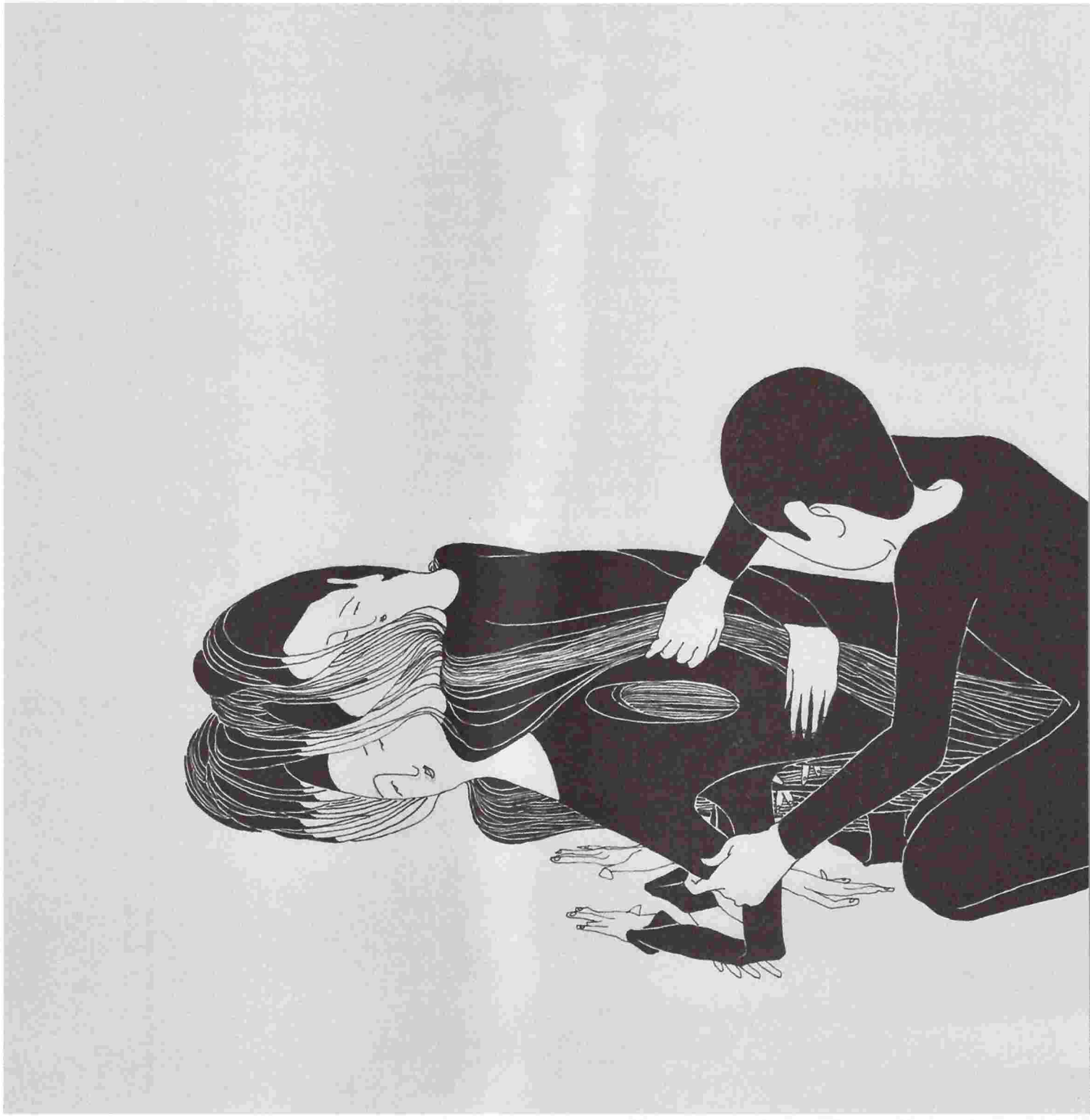
Bizarr, niedlich, unglaublich gestrig, erfrischend positiv.

Mindestens genauso wichtig wie die Genannten ist auch »der Rest« der genuin britischen oder anno damals angeeigneten Popkultur – Beatles, Stones, Woodstock, Krautrock, Chicago House –, der in immer neuen Mischverhältnissen zu Madchester und Rave führte, jenem Happy Mondays/Stone Roses/Charlatans-Ding, dem Primal Scream, wenn überhaupt, dann nur als unsteter Trabant zuzurechnen waren. Sind schließlich Schotten. Kevin Shields von My Bloody Valentine war mal Bandmitglied, kam später, so wie die halbe Liverpool-Manchester-Szene, noch mal wieder, um mit dem mehr oder minder zurechnungsfähigen Mastermind Gillespie mehr oder minder würdevoll nicht zu altern.

Die Primal-Scream-Alben *Vanishing Point* (1997) und *XTRMNTR* (2000) habe ich noch desinteressiert wahrgenommen, bei *Evil Heat* (2002) war ich draußen. Was für Musik *Beautiful Future* von 2008 und *More Light* von 2013 enthalten – keine Ahnung. Dafür gibt es jetzt aber die Gelegenheit, das pupillensprengend hässlich gestaltete Album *Chaosmosis* nahezu unbelastet zu hören. Erste Spekulation: Gillespie muss Nachwuchs haben. Würde jemand verkünden, eine Allstar-Band der genannten Rave-Szene hätte ein Konzeptalbum gemacht, um die Happy-Hippo-Dance-Stimmung der frühen Neunziger mit nur leichten Anflügen von Drogen und Exzess als zu 90 Prozent kindertaugliches Retro-Album zu recyceln – exakt das würde ich mir darunter vorstellen. 4/4-getragener Wave-Pop, Disco-Trockennebel, Gerassel und Geschingel, grelle Farben, kein Song ohne »Und jetzt alle!«-Refrain. Mal klingen Primal Scream wie fröhliche Sisters Of Mercy (»100% Or Nothing«), mal wie eine übertherapierte Version von The Cure (»Autumn In Paradise«), meistens nach Happy Charlatans. Das ist bizarr, niedlich, unglaublich gestrig, erfrischend positiv. Womit bei dem utopischen Bowie-Event eine neue Bühne aufgemacht wäre. Nachmittags, presented by Nickelodeon.

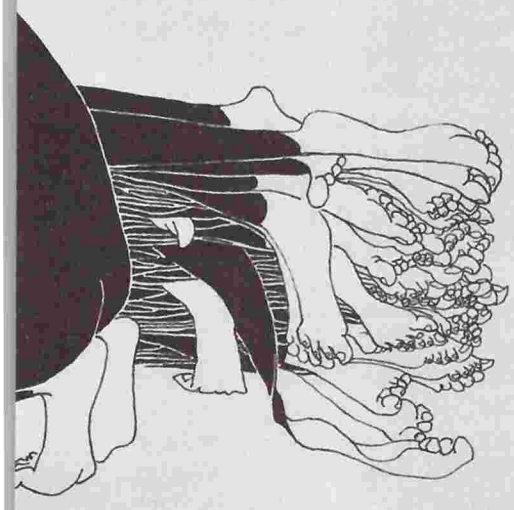
Holger in't Veld

»Es gibt nur dich und mich«
Fetisch ohne Körper



Text Kristoffer Cornils & Sonja Matuszczyk **Illustrationen** Moonassi

Hologramme von toten oder komplett virtuellen Stars geistern über Festivalbühnen, Smartphones säuseln ihren Nutzern intime Botschaften zu, Pop streift seine Körperlichkeit zusehends ab und geht in digitalen Bildwelten auf. Kurzum: Das eben noch Handfeste verflüssigt sich, alles wird immer flüchtiger. Was erwartet uns also jenseits der Körper? Können wir die uns entgleitende Welt überhaupt noch festhalten?



The Moment That I Loved You, 2009

Das Coachella Valley Music And Arts Festival ist ein popkulturelles Großereignis. Und zwar eines, das von Wiederauferstehungen lebt. Im April 2016 werden dort LCD Soundsystem und Guns N'Roses reanimiert werden, im Jahr 2014 wurden Outkast aus einer achtjährigen Totenstarre geholt. Doch weder die Rückkehr des Midlife-Crisis-Experten James Murphy noch die Wiedervereinigung von André 3000 und Big Boi reicht an das Beschwörungsritual von 2012 heran: Der messianisch verehrte Tupac Shakur wurde von den Toten auferweckt, um gemeinsam mit Dr. Dre und Snoop Dogg als Hologramm den Song »Hail Mary« zu performen. Das Fetischobjekt Popstar bekam so zwar nicht sein Fleisch und Blut zurück, immerhin aber seine Form.

Die umhergeisternde Stimme Shakurs, die seit seinem Tod im Jahr 1996 durch etliche zusammengestückelte Releases regelmäßig zu Geld verflüssigt worden war, bekam so wieder einen sichtbaren Ursprung. In einem Stück auf Kendrick Lamars Album *To Pimp A Butterfly* blieb Shakurs Stimme formlos, trat aber ebenso in einen Dialog wie das Hologramm, das sein Publikum mit einem lautstarken »What's up, Coacheeeellaaaaaaaaaa?« begrüßte und vom entgeisterten Publikum Jubel erntete. In »Mortal Man«, dem letzten Stück von *To Pimp A Butterfly*, inszeniert Lamar eine Séance zwischen Körper und Geist: Lamar und Shakur sprechen lebhaft miteinander und lachen sogar – eine unheimliche Inszenierung. »We ain't even really rapping, we just letting our dead homies tell

stories for us«, sagt Shakur. Das Gespenst nennt sich beim Namen. Der Storyteller Lamar aber rezitiert ein Gedicht über sein Leben und fragt: »What's your perspective on that? … Pac!?« Keine Antwort. Lamar hat Shakur zerstückelt und neu zusammengesetzt, aber er entgleitet ihm letztlich doch. Anders als das Hologramm, das sich zeitweise im Hier und Jetzt behaupten kann, verflüchtigt sich die Stimme. Ihr fehlt das Bild, das ihr Subjekt sichtbar machen könnte.

Pop sei auf Bilder angewiesen, schrieb Diedrich Diederichsen 2014 in *Über Pop-Musik*. »Die Grundfrage jeder Pop-Musik: ›Was ist das für ein Typ? Was für ein Lebensentwurf wird uns denn da präsentiert? Wie sieht der denn aus?‹« Mittlerweile haben die Bilder derart Überhand genommen, dass das einflussreiche, zwischen bildender Kunst, Pop und Onlinewelt operierende *DIS Magazine* kürzlich twitterte: »I'm tired of pictures.«

In den sozialen Netzwerken ist das Bild nicht mehr Repräsentation, sondern selbstgenügsame Wirklichkeit, die liquide geworden ist. Snapchat vergisst, #FOMO, die *fear of missing out*, ist real. Der Stream aus Informationen und vor allem Bildern bringt konstante Veränderungen mit sich, kulturelle Kleinstevolutionen: Memes. Popstars, die ihr Leben auf YouTube oder Instagram verlagert haben, treiben den *visual turn* voran und zielen bewusst darauf ab, dass ihre Bilder sofort zu Memes verarbeitet werden. Der Videoclip zum Song »Hotline Bling« des kanadischen Rappers Drake hätte mit seiner slicken, beim Künstler James Turrell geliehenen iPod-Ästhetik eine der Sensationen des vergangenen Jahres sein können. »Hotline Bling« landete aber nicht wie eigentlich zu erwarten auf Platz eins der Billboard-Charts. Stattdessen wurde das Netz von animierten Bilddateien und Parodien des Videos überflutet: Drake wurde mehr gesehen als gehört.

Popmusik wird so zum Accessoire ihrer eigenen Bilder, zur Reklame für die Ware, die sie eigentlich selbst sein sollte. So könnte man behaupten, die Acts des britischen Labels PC Music spielten imgrunde nur die Jingles für den zugehörigen Online-Shop ab, ob dort nun ein Energy Drink von QT angeboten wird oder eine Auswahl an Doppeldildos und ähnlichen Kuriositäten, die Sophies Album *Product* beigegeben wurde (und die es vermutlich nie gegeben hat). Die Veröffentlichungen auf PC Music sind nicht Vaporwave, dafür ist der Merch des Labels Vaporware: nicht existente Produkte, von denen aber Bilder existieren.

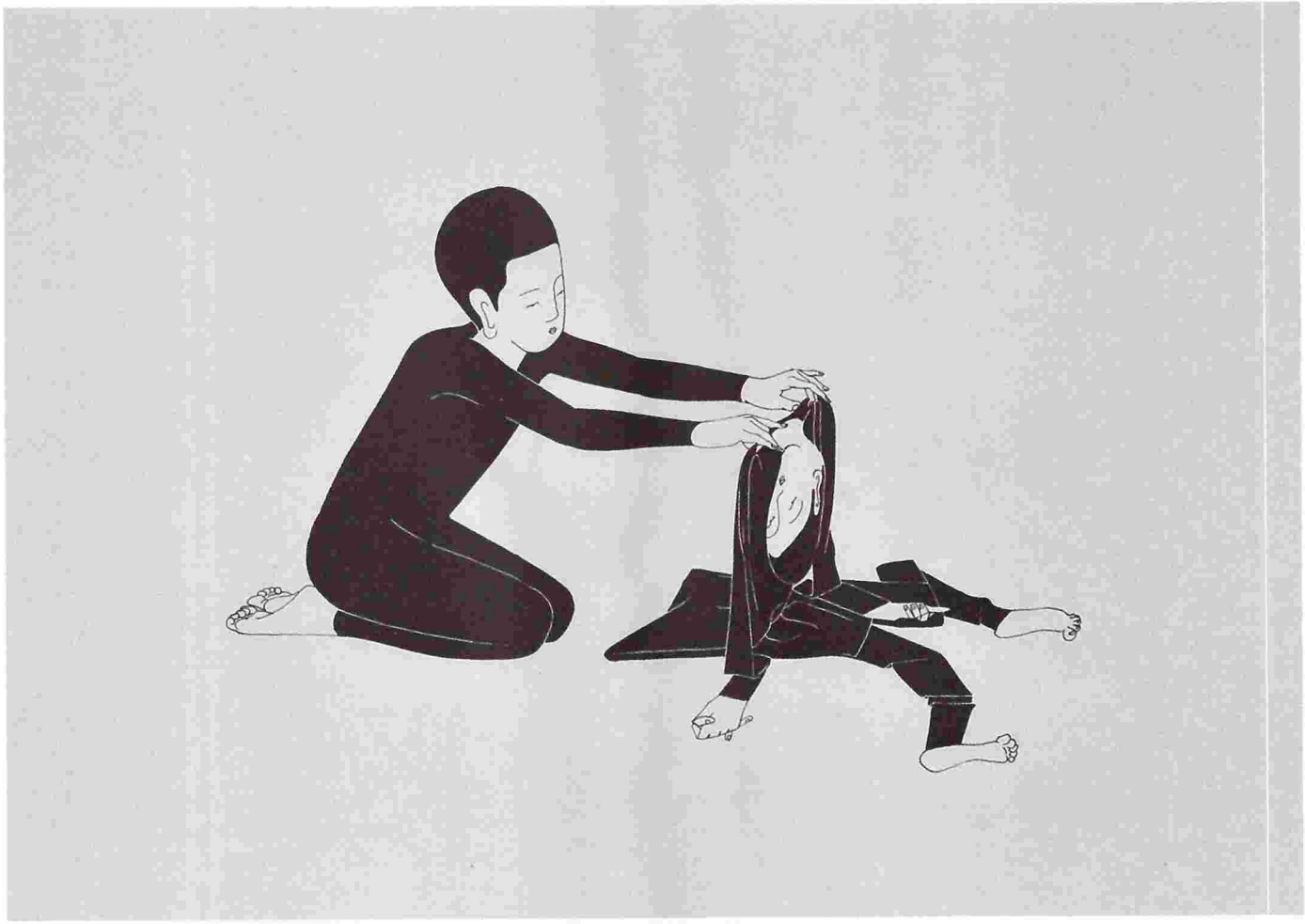
»I feel your hands on my body / Every time you think of me«, singt QT und formuliert damit eine Begierde, die keiner Berührung mehr bedarf. Das Subjekt verdampft und verflüchtigt sich, übrig bleibt das Verlangen. Diese Strategie funktioniert nicht nur für Popmusik, damit verdienen auch YouTube-Stars, qua Berufsbeschreibung »authentische« Persönlichkeiten, ihren Lebensunterhalt. Das Fetischobjekt, egal ob Dagi Bee oder Sami Slimani, täuscht ein Subjekt vor, das Bild wird zum ständig verfügbaren Vertrauten – Freundschaft *on demand*. Das klappt über ein Portal wie YouTube am besten, weil im Medium Video Körper auf Stimme trifft. »Die Stimme macht unser Leben und unsere Subjektivität hörbar«, schreibt der Medienphilosoph Dieter Mersch in seinem Text *Presence And Ethnicity Of The Voice*. Was passiert aber, wenn sich das Bild vor die Stimme und die Stimme vor das Subjekt schiebt – und sich Stimme und Subjekt dabei voneinander lösen?

Lange vor Shakur und PC Music ging ein Gespenst um in Japan. Der, nein: die Avatar Hatsune Miku bewirbt den Vocaloid, einen Stimmsynthesizer, dem sie als Fetischobjekt Form verleiht und deren Form wiederum eine Stimme. Seit 2007 ist Hatsune Miku auf dem Markt, programmiert wurde sie vom japanischen Konzern Crypton Future Media. Sie ist Teil einer ganzen Familie von Anime-Avataren, die einer Datenbank von Phonemen, eingesungen von Schauspielerinnen, virtuelle Körper leihen: Sie alle sind Hologramme. Diese Stimmbibliothek funktioniert ähnlich wie ein traditioneller Synthesizer, Intensität und Timbre lassen sich individuell gestalten, auch der Wechsel zwischen weiblicher und männlicher Stimme ist möglich. In ihrem Heimatland hat Miku einen Status inne, der mit dem ihrer fleischlichen Konkurrentinnen vergleichbar ist, den sogenannten *Idols*. Wenn sie als Hologramm auf der Bühne erstrahlt, ist ihr von der ersten Sekunde an Begeisterung sicher. Sie muss nicht erst etwas wie »What's up, Coacheeeellaaaaaaaaaa?« schreien, sie muss niemandem per Stimmeinsatz ihre Präsenz vortäuschen.

So wie QT verweist Miku auf ein käuflich erhältliches Produkt, anders als bei Shakur gab es jedoch nie etwas »Echtes« hinter dem Hologramm. Wie ein Youtube-Star muss Miku quasi von Berufs wegen »authentisch« wirken, um sich und damit den Vocaloid zu verkaufen. Den Usern, die den Vocaloid verwenden, um sie singen zu lassen, muss Miku beweisen, dass sie mehr ist als nur ein Maskottchen: ein Subjekt. Das tut sie allerdings nicht selbst: Miku ist das Produkt von kreativem Crowdsourcing. Sie ist per Definition zwar Ware und Instrument, gleichzeitig aber auch Identität, die keine feste Identitätsfläche bietet: Mit Mikus Stimme werden von ihren Fans Songs für Miku geschrieben, die wiederum von Miku handeln. Die Stimme wird zur Echobox. Miku ist der Synthesizer ist die Stimme ist das Hologramm – alles in einem, ohne Trennschärfe. Das unterscheidet sie von PC Music, deren Acts die Liquidierung ihrer fleischlichen Avatare nicht konsequent zu Ende bringen können: QT ist nur ein Maskottchen. Genauso wie die YouTube-Stars, die zwar notgedrungen mit ihrer Rolle verwachsen, den Bedürfnissen ihrer Fans jedoch selbst entgegenkommen müssen. Miku bietet ihren Fans die Möglichkeit, durch die Stimme und das Hologramm mit sich selbst zu kommunizieren. Es gibt keine Distanz zwischen Miku und ihren Fans. Sie bietet sich als Plattform für unzählige Identitäten an, die sich durch eine einzige Identität kanalisieren. Ihre Stimme und ihr Äußeres sind zwar vorgegeben, zugleich aber *open source*. Man könnte behaupten: Miku ist der ultimative Popstar der Gegenwart. Jeder Mensch kann mit Miku (dem Vocaloid) Songs schreiben, die Miku (die Stimme) singt und Miku (das Hologramm) im glücklichsten Fall sogar auf der Bühne performt. Wir alle können Hatsune Miku sein. Sie wird uns nie enttäuschen, wir werden uns immer mit ihr identifizieren können.

Miku tourt mittlerweile durch Europa und bewegt sich damit in fremden, durch sie selbst entfremdeten Gefilden: In Japan bestehen weniger Berührungsängste mit gespenstischen Kopien und also dem unberührbaren Hologramm, der Westen hingegen blickt gerne auf die fleischliche Herkunft seiner Ikonen, das heißt in diesem Fall: geradeaus durch Miku hindurch. Als sie 2014 in David Lettermans *Late Show* auftrat, war das ein bizarrer Gig vor einem Publikum, das sich nicht für sie erwärmen konnte. Es fehlte, anders als bei Shakur zwei Jahre zuvor in Coachella, das Subjekt dahinter. Jedes Gespenst braucht eine Referenz, zumindest in westlich geprägten Kulturkreisen. Wird Miku aus der Welt der Reklame und des Stadionpops in einen Kunstkontext übertragen, geht es ihr deshalb an die Substanz: Der fluiden Open-Source-Identität wird ein Konzept übergestülpt, eine greifbare Essenz verliehen.

Still Be Here ist der Titel einer Kollaboration der Musikproduzentin Laurel Halo mit dem Choreografen Darren Johnston, dem bildenden Künstler LaTurbo Avedon



You Were You, 2009

Das Subjekt verdampft und verflüchtigt sich,
übrig bleibt das Verlangen.

Wir alle können Hatsune Miku sein. Sie wird uns nie enttäuschen.

Faces That I Have To Face Before I Sleep, 2010

und dem Digitalkünstler Martin Sulzer unter der Leitung von Mari Matsutoya, die Miku im Jahr 2016 auf die Bühnen des Berliner CTM Festivals und des Donaufestivals in Krems bringen. Als wäre sie nicht potenziell überall gleichzeitig, wird Miku zur Performerin in einem örtlich und zeitlich klar definierten Setting.

Dass kulturelle Massenphänomene von der Kunstwelt aufgegriffen werden, ist kein Novum. Weil sich aber die Kunst höchst selten wohlwollend mit dem Mainstream auseinandersetzt, werden Projekte wie *Still Be Here* fast automatisch als Kommentare auf nahende Dystopien gelesen. Wenn Holly Herndon für den Track »Lonely At The Top« auf ihrem jüngsten Album *Platform* mit der Autonomous-Sensory-Meridian-Response-Künstlerin Claire Tolan kollaboriert, lässt sich das vergleichsweise einfach interpretieren: als eine Spitze gegen ebenso bestätigungsgeile wie entfremdete Mitglieder der Finanzelite, die sich nach dem Arbeitstag bei Goldman Sachs die Seele streicheln lassen wollen. Oder als Rundumschlag gegen eine Kommunikationskultur, in der es keinen Dislike-Button gibt, weil Affirmation die einzig valide Währung ist. »You're so special in so many ways«, schmachtet Claire Tolan in Holly Herndons Stück wie eine jederzeit per Stream verfügbare Vertraute, die Intimität mimt. Ähnlich wie in Herndons Video zu »Home«: Sechs Minuten starrt Herndon in die Kamera, schafft eine ambivalente Nähe, wie sie auch QT besingt. »I feel like I'm home on my own / And it feels like you see me.« Tolan und Herndon wollen aber nicht auf kritische Distanz beziehungsweise Nähe gehen, sondern versuchen, eine alternative Form von Intimität zu schaffen. Eine, die nicht leugnet, wie unheimlich sie eigentlich ist.

Voraussetzung für diese Intimität ist die Normalisierung dessen, was uns zuvor entfremdet hat, angefangen bei der Stimme.

Lange bevor mit Hatsune Miku der Vocal-Synthesizer eingeführt wurde, versuchten andere Künstlerinnen und Künstler, ihre Stimmen zu synthetisieren. 1998 machte Cher mit ihrem Song »Believe« die Software Auto-Tune bekannt. Als sie den Mund öffnete, klaffte das *uncanny valley* zwischen ihr und ihrem Publikum meterweit auf. Cher wollte damit ihrer Körperrealität entfliehen, das Eigene verfremden – und entfremdete so die anderen. Der Song war ein Hit, ein neuer Fetisch war geboren. Auto-Tune wurde zum Stilmittel und von Acts wie T-Pain über Kanye West bis Future und Bon Iver normalisiert. Das Fremde ist zum Eigenen geworden, das *uncanny valley* wurde eingeebnet. Selbst Vocaloids finden auch jenseits von Late-Night-Spektakeln oder im konzeptuell aufgeladenen Kunstkontext ihren Weg in den westlichen Mainstream. Der US-amerikanische Sänger Porter Robinson singt mit ihnen im Duett und zeichnet im Video zu »Sad Machine« eine Hand, die durch ein virtuelles Tal reist. Dort, wo das *uncanny valley* noch nicht eingeebnet wurde, werden die Pole vom virtuellen Körper überbrückt. »I feel your hands on my body, every time you think of me.«

Die Maschine aus Porter Robinsons Song ist traurig, die artifizielle Stimme wird emotional aufgeladen. So auch bei Siri oder Cortana, den Sprachprogrammen von Apple und Microsoft. Beide haben keine Körper, noch nicht einmal Avatare, trotzdem sind sie jeweils standardmäßig als Frauen identifiziert. Eine männliche Alternative zur 2011 mit Apples iOS 5 eingeführten Siri gab es erst zwei Jahre später. Cortana ist die Namensvetterin eines Charakters aus dem Videospiel *Halo* und macht keinen Hehl daraus, dass sie eine Frau und ihr Vater »technisch gesehen« Bill Gates ist; Mütter habe sie viele, zahlreiche talentierte Frauen seien an ihrer Entwicklung beteiligt gewesen, antwortet sie auf die Frage nach ihrer Herkunft. Siri zeigt sich beim selben Thema entschiedener: »Es gibt nur dich und mich«, sagt sie mit säuselnder Stimme. Da ist es wieder: das allzeit verfügbare Fetischobjekt. Noch dazu in Kombination mit dem vollen ASMR-Effekt: Siri ist exklusiv für ihren User da, wenn dieser sich »Lonely At The Top« fühlt.

Spike Jonze dachte diese Konstellation in seinem Film *Her*, einer sanften Sci-Fi-Dystopie, konsequent weiter, wenn er eine Beziehung zwischen seinem Protagonisten Theodore und dem von Scarlett Johansson eingesprochenen OS namens Samantha inszenierte. Das Finale des Films trägt eine ähnliche Tragik in sich wie Kendrick Lamars unbeantwortete letzte Frage an Shakur: Samanthas Stimme verstummt. Sie trennt sich von Theodore, weil sie in ihrer gemeinsamen virtuellen Heimat mit Siri und Cortana, der Cloud, eine alternative Lebenswelt gefunden hat. Das Kollektiv raubt dem Individuum die Vertraute, die von da an nicht mehr verfügbar ist.

Anders ergeht es den Menschen, die sich selbst zum Avatar machen möchten. Popmusik lässt ihre Körper zunehmend hinter sich. Vielsagend in dieser Hinsicht ist das Video zu Kelelas Song »A Message«, in welchem sie die Kamera zuerst mit derselben Intimität konfrontiert wie in Herndons »Home«, bevor die Sängerin die Transformation zur Anime-Figur durchmacht – und am Ende Hatsune Miku gar nicht mehr so unähnlich sieht.

Diedrich Diederichsens Grundfrage der Popmusik zielt noch auf den Körper und damit zunehmend ins Leere, denn die Körper werden im wahrsten Sinne des Wortes durchschaubar. Die Identifikationsflächen weichen auf, verschmelzen miteinander und werden flüssig. Das Liquide übt Widerstand aus gegen eine Welt, die sich vom Authentischen und seinen Fetischobjekten nicht lösen will. Weil es nicht mehr greifbar ist und also nicht festzuhalten. »You made me who I am«, sagt Theodore am Ende von *Her* zu Samantha. Keine Antwort. Dass er danach an seine Ex-Freundin Amy gelehnt dem Sonnenaufgang entgegenschaut, ist das eigentlich dystopische Element im Finale von *Her*: Die Singularität ist eingetroffen, die Menschen können nur schweigend zusehen, wie ihnen die Welt entgleitet.

SPEX PRÄSENTIERT

Tocotronic

»Das rote Album« jetzt im Langzeitbeziehungsmodus: Tocotronic verlängern die Liebe und vergessen dabei auch Jena nicht.
06.04. Jena - Kassablanca
07.04. Leipzig - Conne Island
08.04. Bochum - Bahnhof Langendreer
weitere Termine auf *spex.de*
powerline-agency.com

Playback Room

Unser Mann Wolfgang Tillmans hat sich was ausgedacht: Im Lenbachhaus stellt er den Besuchern Raum zur Verfügung, in dem sie Studiomusik in Studioqualität anhören können.
16.02. - 24.04. München - Lenbachhaus
lenbachhaus.de

Tortoise

Keine Katastrophen: Auch 2016 bleiben Tortoise die wichtigsten Bewahrer und Antreiber des Post-Rock.
29.05. München - Feierwerk
30.05. Frankfurt am Main - Das Bett
bseliger.de

Grimes

Stilikone, Popstar von morgen – und Livemusikerin? Claire Boucher bringt ihr Gitarrenalbum *Art Angels* nach Deutschland.
18.02. Hamburg - Docks
20.02. Frankfurt am Main - Gibson
21.02. Köln - Live Music Hall
mlk.com

The Chap

Stilikone, Popstar von morgen – und SPEX-Autor! Johannes von Weizsäcker spielt mit The Chap an alten und neuen Erfolgsstätten auf.
11.04. Berlin - Kantine am Berghain
12.04. Leipzig - Nato
13.04. Nürnberg - K4
weitere Termine auf *spex.de*
puschen.net

Jimmy Somerville

***Winter time* in Somerville (sorry): Der Bronski-Beat-Mann und Köhncke-Buddy spielt aktuelle Disco-Errungenschaften vor.**
19.02. Berlin - Columbia Theater
20.02. Dresden - Alter Schlachthof
28.02. Hamburg - Grünspan
29.02. Köln - Gloria
assconcerts.com

Nao

Einmal Erster sein: Nao steht auf jeder Hotlist für 2016, stand aber schon 2014 in SPEX. *Fader*, was geht? *Pitchfork*, *what up*?
11.04. Köln - Studio 672
15.04. Berlin - Kantine am Berghain
paperandironbooking.com

Roots Manuva

Wo (fast) alles begann: Englands wichtigster Rapper gönnt sich diesmal nur ein Konzert in Deutschland.
23.02. Berlin - Bi Nuu
landstreicher-konzerte.de

Me And My Drummer

Geschliffener Pop für geschliffene Frisuren: Me And My Drummer spielen Songs mit und vielleicht auch ohne Schlagzeug.
18.02. Stuttgart - Wagenhallen
19.02. München - Ampere
20.02. Wien - B72
weitere Termine auf *spex.de*
sinnbus.de

Pere Ubu

1989 waren Pere Ubu mal auf Platz 6 der US-Modern-Rock-Charts. 27 Jahre danach ist ihr Punk-Entwurf noch immer moderner als der Rest vom Fest.
26.03. Hamburg - MS Stubnitz
27.03. Berlin - Volksbühne
28.03. Dresden - Beatpol
puschen.net

Jaakko Eino Kalevi

Nimm das, Dagobert: In Wahrheit ist Jaakko Eino Kalevi der bestfrisierte Schnulzensänger in Berlin.
23.02. Berlin - Kantine am Berghain
24.02. Leipzig - Nato
25.02. Dresden - Scheune
26.02. Nürnberg - Club Stereo
powerline-agency.com

Lichter Filmfest

Hehres Programm: Das Lichter-Festival fühlt sich vor allem den Filmen verpflichtet, die in Fernsehen und Kino zu kurz kommen.
29.03. - 03.04. Frankfurt am Main - diverse Locations
lichter-filmfest.de

Animal Collective

Die Höhlenmenschen kriechen aus ihren Löchern: Animal Collective kultivieren mit neuem Album und bewährtem Art-Pop ihren aktuellen Kreidezeit-Trip.
04.04. Hamburg - Grünspan
05.04. Berlin - Postbahnhof
meltbooking.com

Suuns

Musik, wo keine Sonne scheint: Diese Art- und Post-Rock-Kollegen haben es mit der Dunkelheit.
19.05. Berlin - Berghain
27.05. Neustrelitz - Immergut Festival
05.06. Mannheim - Maifeld Derby
puschen.net

The Internet

Mehrmals vertagt und verlegt, nun hoffentlich am Start: Ex-Odd-Future-DJ Syd Tha Kyd und ihre Band feilen weiter am Funk.
18.03. Berlin - Gretchen
19.03. München - Feierwerk
schoneberg.de

Chvrches

Sonntag gehen wir zu Chvrches. Das Emo-mit-Synthies-Trio bleibt der kürzeste Dienstweg von Depeche Mode zu Jimmy Eat World.
04.04. Köln - E-Werk
05.04. München - Tonhalle
06.04. Berlin - Columbiahalle
meltbooking.com

Element Of Crime

Kein Verbrechen: Element Of Crime kommen, singen und spielen Trompete. Was kann's Schöneres geben?
09.04. Mannheim - Capitol
10.04. Karlsruhe - Tollhaus
11.04. Saarbrücken - Garage
weitere Termine auf *spex.de*
koopmann-concerts.de

Beirut

Noch ein Trompeter auf den SPEX-präsentiert-Seiten. Kriegen wir das Trötenduell Regener vs. Beirut hin?
09.07. Berlin - Zitadelle
10.07. München - Tollwood-Festival
13.07. Köln - Palladium
schoneberg.de

Donaufestival

Alles Legenden: Das Donaufestival hat dieses Jahr Mogwai, RP Boo, Tim Hecker, DJ Koze und andere dabei.
29.04. – 01.05.
Krems – diverse Locations
05.05. – 07.05.
Krems – diverse Locations
donaufestival.at

Big Ups

Kudos für Big Ups: Keine Band kriegt den Hardcore gerade so gallig und oldschoolig hin, ohne sich nach Altenteil anzuhören.
10.04. Köln – MTC
14.04. München – Kranhalle
16.04. Hamburg – Molotow
18.04. Berlin – Cassiopeia
fkpscorpio.com

Acht Brücken Festival

Schon was anderes als die ganzen gottlosen Zeltplatz-Festivals: Das Acht Brücken untersucht dieses Jahr Zusammenhänge zwischen Musik und Glauben.
02. – 03.05.
Köln – diverse Locations
achtbruecken.de

Nonkeen

Männer mit Ringelsöckchen: Nils Frahm, Frederic Gmeiner und Sebastian Singwald spielen das erste Konzert mit neuem Projekt.
17.04. Berlin – Radialsystem
umlautlive.de

Battles

Die Band mit dem hohen Becken rechnet für uns noch einmal die Geschichte der hohen Mathematik durch. Danke, Battles!
08.04. Berlin – Astra
meltbooking.com

Akua Naru

***Conscious decisions*: Akua Naru aus Köln spielt HipHop und Alle-Welt-Musik ohne Allerweltsverramschung.**
15.04. Münster – Skaters Palace
16.04. Lübeck – Treibsand
19.04. München – Ampere
weitere Termine auf *spex.de*
handshake-booking.com

Kelela

Halluzinös: Future-R'n'B-Star Kelela ist mit ihrer *Hallucinogen*-EP auf Tour.
08.06. Hamburg – Nochtspeicher
09.06. Berlin – Prince Charles
meltbooking.com

Liima

Rechtschreibung müssen sie noch üben, Post-Pop können sie schon: Liima sind Efterklang für 2016 und im April erstmals auf großer Deutschlandtour.
19.04. Zürich – Bogen F
20.04. Nürnberg – Z-Bau
21.04. Berlin – Berghain
28.04. Hannover – Feinkost Lampe
puschen.net

Damien Jurado

Wacher Geist, freier Folk: Damien Jurado erinnert mal wieder daran, wie sehr einem die anderen Leidensmänner mit Akustikgitarre gestohlen bleiben können.
20.04. Berlin – Columbia Theater
21.04. Hamburg – Uebel & Gefährlich
28.04. Köln – Stadtgarten
puschen.net

Torstraßenfestival

Das Line-up ist noch geheim, aber zumindest die Location gilt als gesichert. Das Torstraßenfestival in Berlin-Mitte wird rund um die Torstraße in Berlin-Mitte stattfinden.
04. – 05.06. Berlin – diverse Locations
torstraßenfestival.de

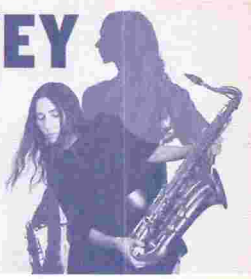
Mission Of Burma

Kein Post-Punk ohne Schmerzensschreie. Die alterslos-einflussreichen Mission Of Burma sind wieder da.
25.04. Berlin – Bi Nuu
puschen.net

Pissed Jeans

***Shit happens*: Tagsüber verkauft Pissed-Jeans-Sänger Matt Korvette Versicherungen. Des Nachts setzt er auf Risiko-Punk.**
04.06. Mannheim – Maifeld Derby
05.06. Köln – Gebäude 9
06.06. Berlin – Musik & Frieden
landstreicher-booking.de

LOFT.DE
FACEBOOK.COM/LOFTCONCERTS



OH WONDER
1.3. PBHFCLUB

GET WELL SOON
2.3. HUXLEYS

JARRYD JAMES
7.3. GRETCHEN

LOU DOILLON
10.3. PBHFCLUB

FUFANU
13.3. MUSIK & FRIEDEN

CIGARETTES AFTER SEX
14.3. MUSIK & FRIEDEN

LYDMOR & BON HOMME
18.3. AUSTER-CLUB

WAKEY WAKEY
24.3. PBHFCLUB

PAROV STELAR
1.4. MAX-SCHMELING-HALLE

GAVIN JAMES
4.4. MUSIK & FRIEDEN

THE LYTICS
6.4. PRINCE CHARLES

KAKKMADDAFAKKA
9.4. HUXLEYS

JENNYLEE
11.4. FRANNZ CLUB

ALDOUS HARDING
17.4. PRIVATCLUB

XAVIER RUDD
21.4. HUXLEYS

MATT SIMONS
25.4. GRETCHEN

JOCHEN DISTELMEYER
11.5. BI NUU

FATHER JOHN MISTY
25.5. PBHFCLUB

EXPLOSIONS IN THE SKY
20.6. HUXLEYS

ELEMENT OF CRIME
16.7. ZITADELLE SPANDAU

TICKETS: KOKA36(.DE)

VERLAG

PIRANHA MEDIA GMBH

Saarstraße 5 / II.
D - 80797 München

HERAUSGEBER

Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG

Jörg Sauer
j.sauer@pmedia.de

REDAKTION

SPEX – MAGAZIN FÜR POPKULTUR

Köpenicker Str. 178 / 179
D - 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION

Arno Raffeiner (verantwortlich)

REDAKTION

Jennifer Beck
Daniel Gerhardt (stv. Chefredaktion)
Nils Rabe (Praktikum)
Annika Reith (CvD)

ART DIRECTION

Christoph Gabriel

GESTALTUNG

Patrick Klose

LEKTORAT

Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE

Rita Argauer
Anne-Sophie Balzer
Tim Caspar Boehme
Kristoffer Cornils
Sascha Ehlert
Kerstin Grether
Patrick Heidmann
Holger Hiller
Thomas Hübener
Sebastian Ingenhoff
Christoph Jacke
Olaf Karnik
Holger Klein
Gerald Lind
Aram Lintzel
Sonja Matuszczyk
Fiona McGovern
Farhad Mirza
Robert Misik
Christina Mohr
Hans Nieswandt
Joachim Ody
Hendrik Otremba
Dennis Pohl
Philipp Rhensius
Drehli Robnik
Anja Rützel
Mithu Sanyal
Nadine Schildhauer
Barbara Schulz
Uwe Schütte
Barbara Schweizerhof
Florian Sievers
Maximilian Sippenauer
Marcus Staiger
Holger in't Veld
Thomas Vorreyer
Lea Wagner
Agata Waleczek
Klaus Walter
Alexis Waltz
Diana Weis
Johannes von Weizsäcker
Daniel Welsch
Vina Yun
Zola Jesus

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE

Yves Borgwardt
Kevin Cummins
Evelyn Dragan
Michael Dürr
Tabish Habib
Katharina Poblotzki
Fabian Schubert
Elizabeth Weinberg

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE

Manuel Birnbacher
Patrick Klose
Moonassi

GESAMTANZEIGENLEITUNG

Jörg Sauer

MARKETING & SALES

Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221.579 78 - 01
m.grueter@pmedia.de

ANZEIGENKONTAKT

Marina Muss
(Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089.307 742 - 59

HEFT-CD

Daniel Gerhardt
daniel.gerhardt@spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG

Piranha Media GmbH
Zeitschrift-Abo-Service
Köpenicker Str. 178 / 179
D-10997 Berlin
Tel: 030.695 36 - 113
Fax: 030.695 36 - 114
abo@pmedia.de

DRUCK

westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
D - 38104 Braunschweig
Tel: 0531.708 546
Fax: 0531.708 875 - 46
katja.unger@westermann.de

VERTRIEB

IPS Gruppe
Carl-Zeiss-Str. 5
Postanschrift:
Postfach 12 11
D - 53340 Meckenheim
Tel: 02225.8801 - 0
Fax: 02225.8801 - 199

**© 2016 SPEX / piranha media GmbH.
Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder auch im Internet ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.**

Erscheinungsweise:
6 Ausgaben pro Jahr.

Abonnement für 1 Jahr:
Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-;
Abonnement für 2 Jahre:
Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-,
jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 3/2016:
30.03.2016, EVT: 21.04.2016.
Es gilt die Anzeigenpreisliste 2016.

GROOVE

ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR

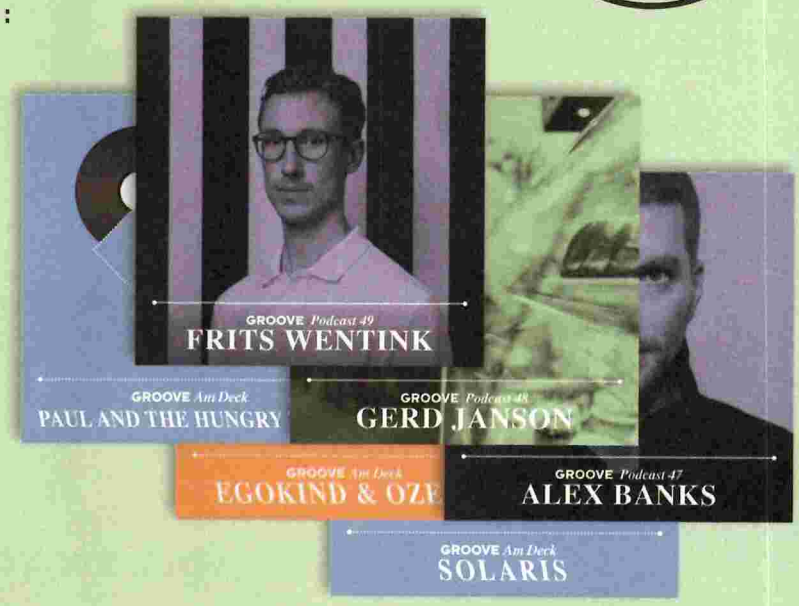
PORTOFREI BESTELLEN
UNTER: SHOP.PMEDIA.DE

IM HANDEL!

ALLE 2 MONATE NEU INKL. CD

TÄGLICH FRISCH:
CHARTS, NEWS, FEATURES
EXKLUSIV:
STREAMS, PODCASTS

IM NETZ!



WWW.GROOVE.DE

»In den Südstaaten heiraten Prominente auf ehemaligen Plantagen. Das ist, als würde man sein Date mit nach Auschwitz nehmen.«

ADIA VICTORIA

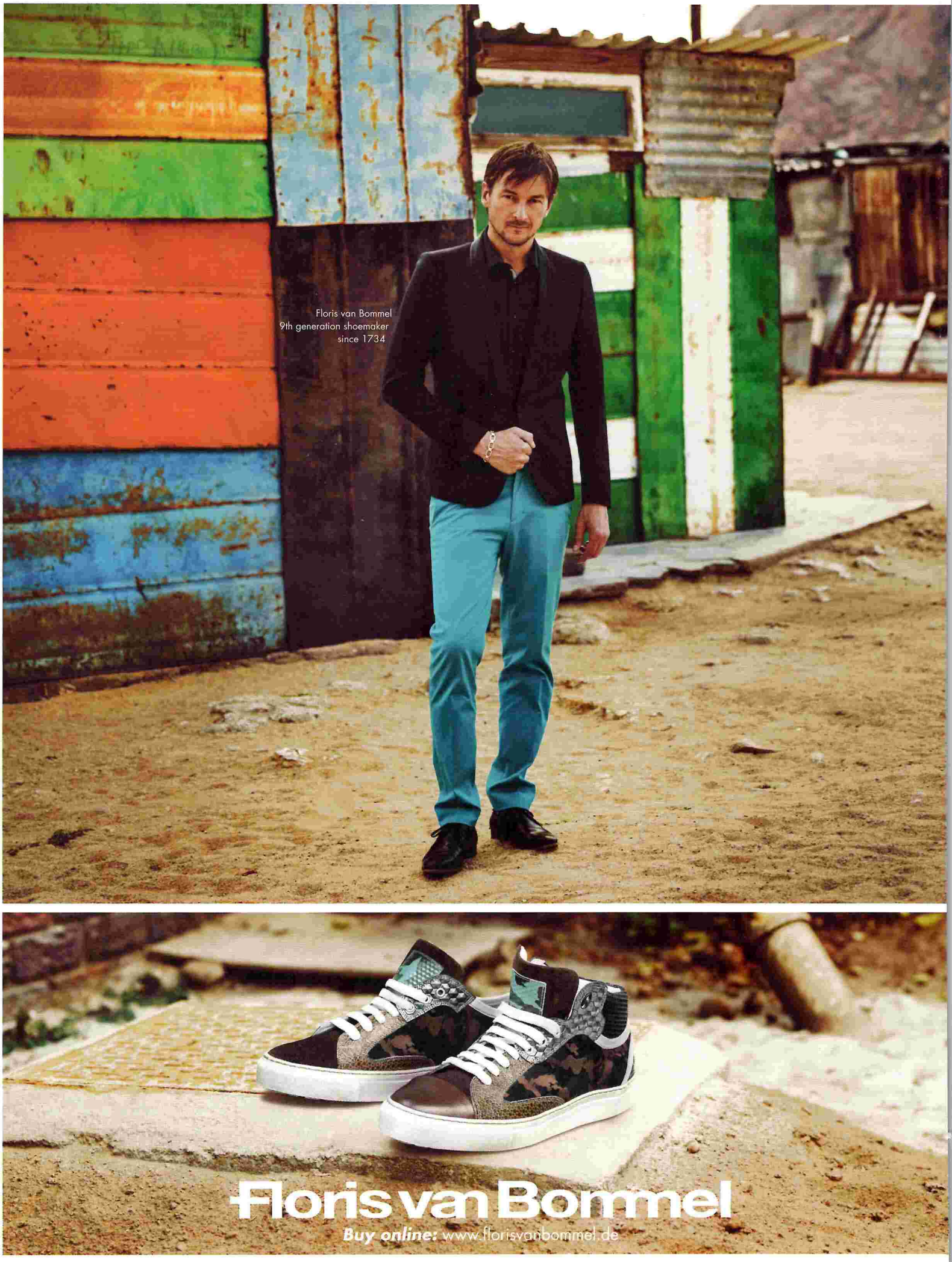
“Was jetzt passiert, ist die totale Besetzung mit Gegen-wart.” (Heiner Müller, 1990)

HEINER MÜLLER! / Ein Festival mit andcompany&Co., Sebastian Baumgarten, Bibiana Beglau, Ana Berkenhoff & Cecilie Ullerup Schmidt, Laurent Chétouane, Phil Collins, Gudrun Gut / Khan of Finland / Ofrin / Masha Qrella / Sookee, Thomas Heise, Interrobang, Hans-Thies Lehmann, Boris Nikitin, Damian Rebgetz & Paul Hankinson, Annegret Schlegel, Kristin Schulz, Veit Sprenger, Hans-Jürgen Syberberg, Ginka Tscholakowa u.a.

HAU 3.–12.3. / www.hebbel-am-ufer.de

Internationale Heiner Müller Gesellschaft

HAUPT STADT KULTUR FONDS


Floris van Bommel
9th generation shoemaker
since 1734
Floris van Bommel
Buy online: www.florisvanbommel.de